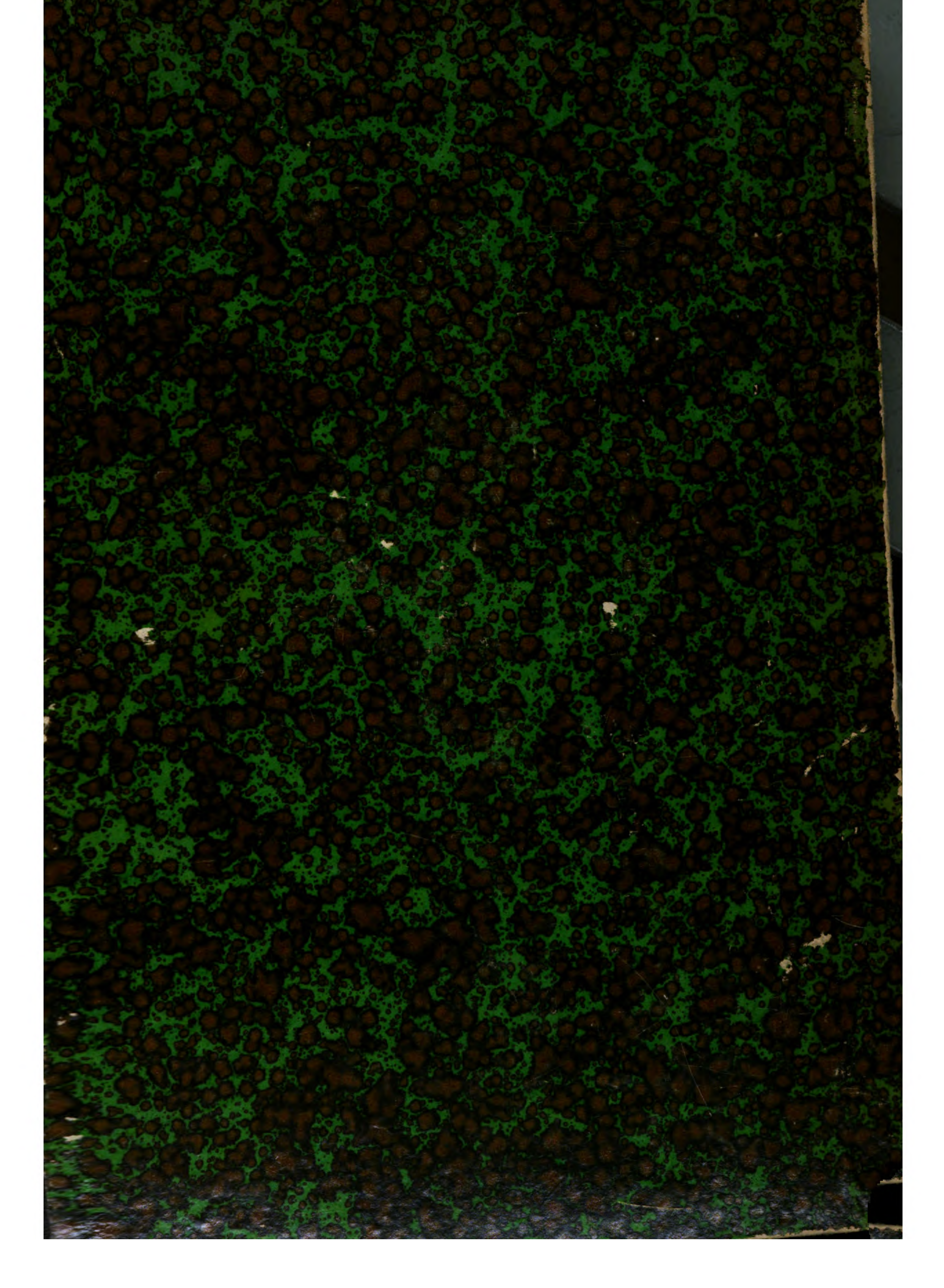
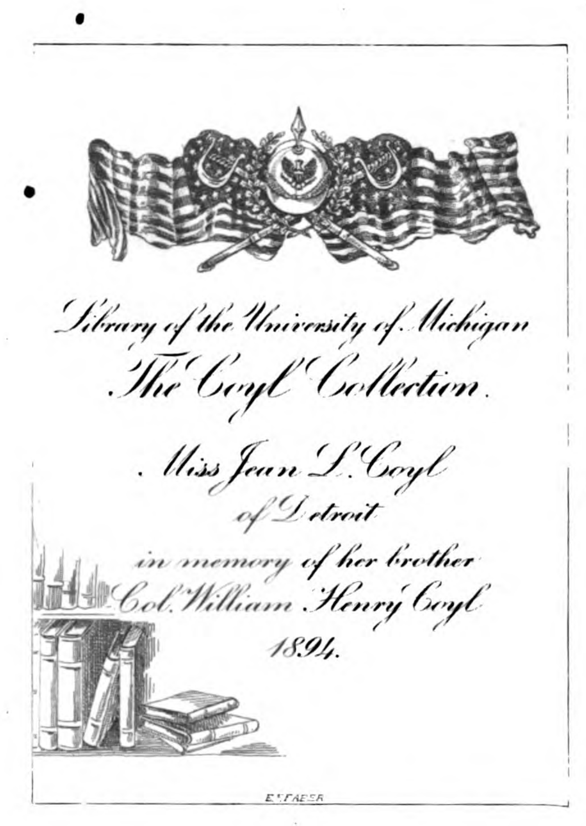



Library of the University of Michigan
The Coyl Collection.
Miss Jean L. Coyl
of Detroit
in memory of her brother
Col. William Henry Coyl
1894.

This Volume is not available elsewhere in the U of M Library system. There are pages missing between November 1924, Heft 7, page 88 and March 1925, Heft 11/12 page 18.

7-19-68

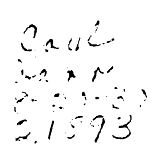
ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

MIT MONATSRUNDSCHAU



58. JAHRGANG

E. A. SEEMANN * VERLAG * LEIPZIG
1924/25



INHALTSVERZEICHNIS

AUFSÄTZE

M = Monatsrundschau

Seite

BÜCHER-BESPRECHUNGEN

In Klammern kursiv der Name des Besprechers
Die Seitenzahlen beziehen sich immer auf die Monatsrundschau

ORIGINAL-RADIERUNGEN

ABBILDUNGEN

M = Monatsrundschau

MALEREI

HANDZEICHNUNGEN UND GRAPHIK

PLASTIK

ARCHITEKTUR

KUNSTGEWERBE

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

MIT MONATSRUNDSCHAU

HERAUSGEBER
HERMANN VOSS · BERLIN



58. JAHRGANG * HEFT 1/2

E. A. SEEMANN * VERLAG * LEIPZIG
1924

INHALT

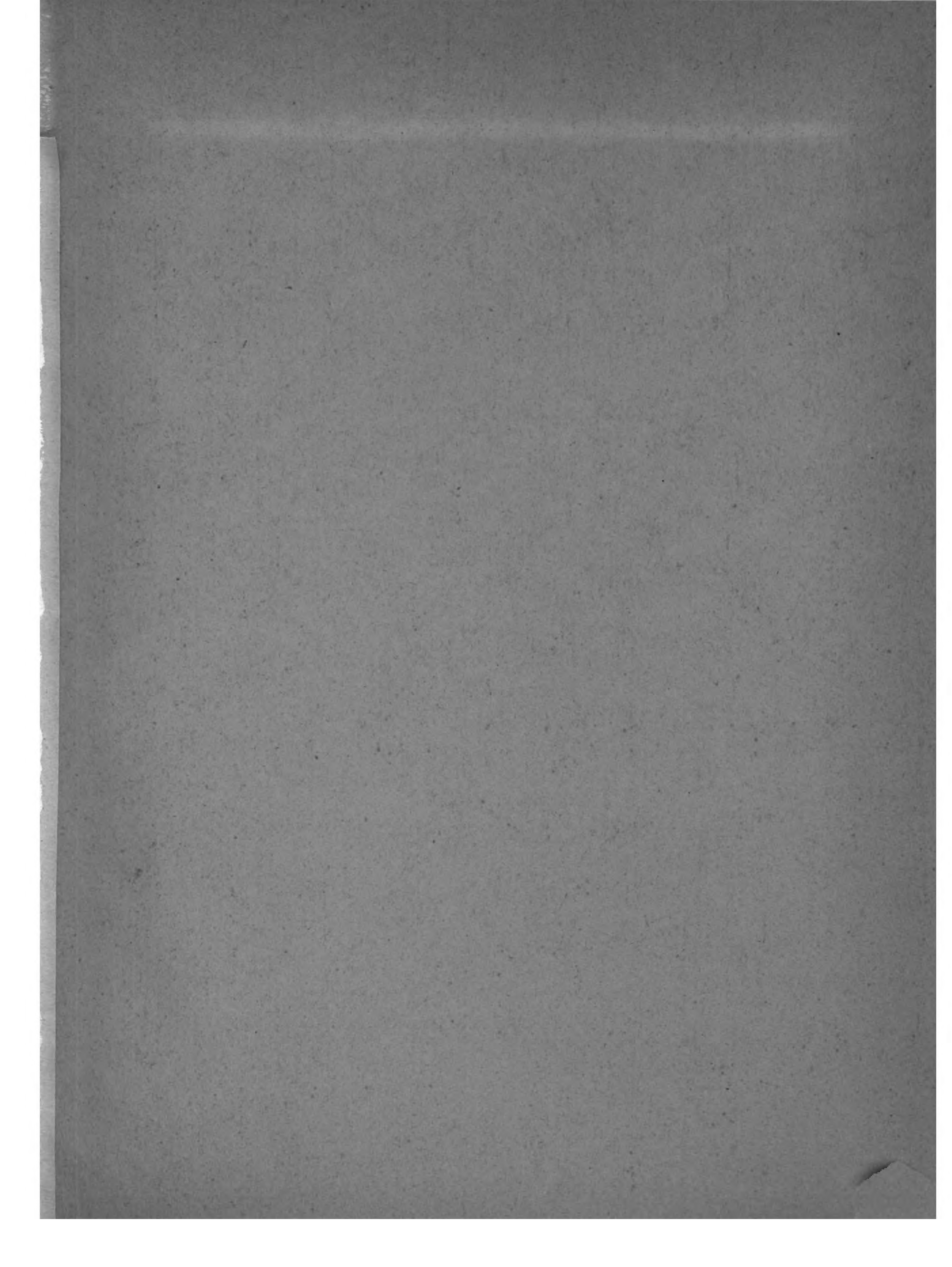
des Doppelheftes 1/2

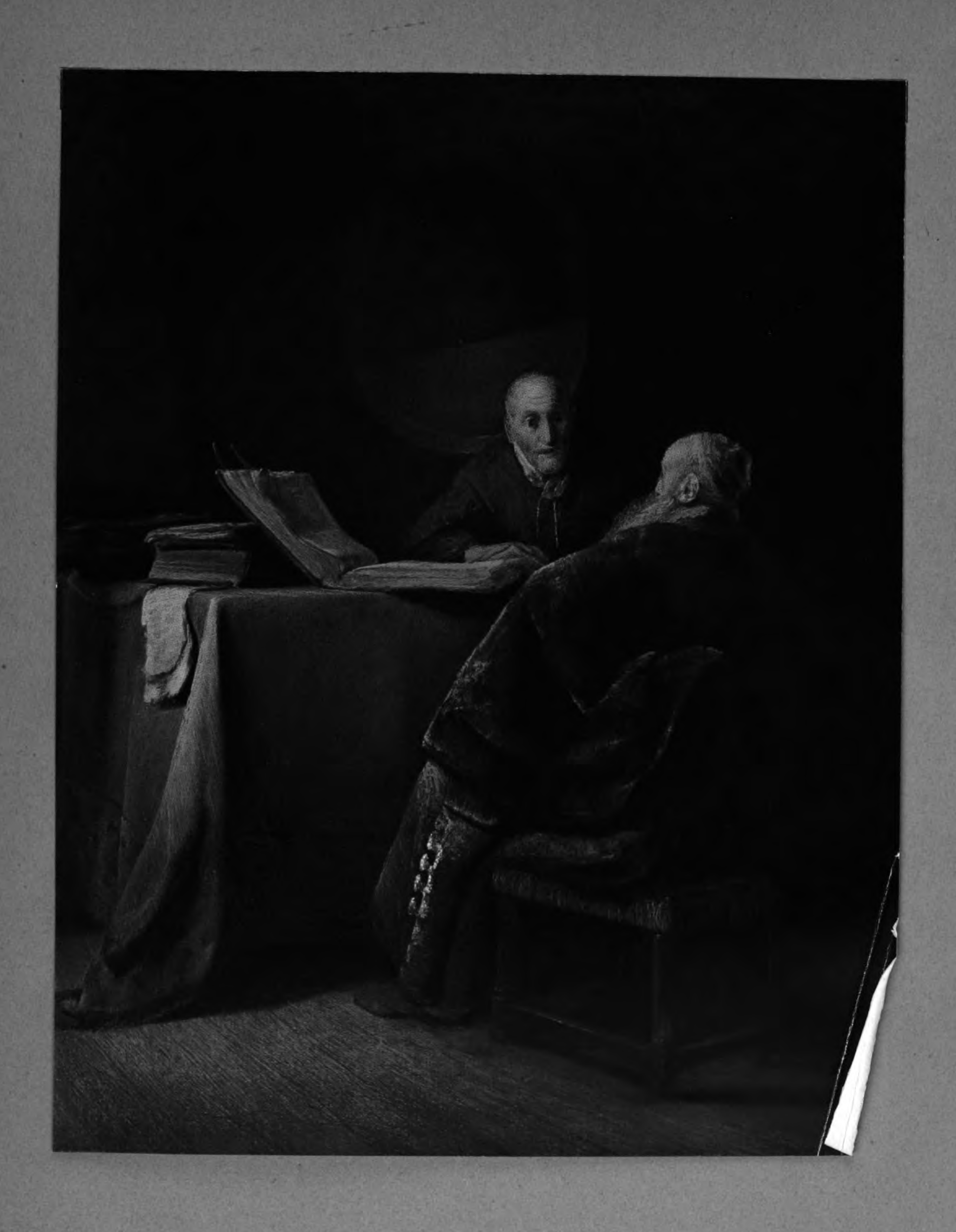
TEXT

BILDER

Der Preis für den Jahrgang beträgt G.-M. 36.—

Preis dieses Doppelheftes G.-M. 8.—





Rembrandt, Die beiden Gelehrten

EIN NEU AUFGEFUNDENES JUGENDWERK REMBRANDTS

VON WILHELM VON BODE

Vor vierzig und einigen Jahren war ich in den Wiener „Graphischen Künsten“ mit einem Aufsatz über unbeachtete oder unbekannte Jugendwerke Rembrandts hervorgetreten, die von einem Wiener Kritikus höhnisch als „die grünen Rembrandts des Dr. Bode“ bezeichnet wurden. Er glaubte sie damit ein für allemal erledigt und mich als den „Erfinder“ mit abgetan zu haben. Seine Witze kränkten mich nicht, ja ich konnte die von ihm erfundene Bezeichnung „grüne“ Rembrandts als treffende, wenn auch krasse Charakteristik gern akzeptieren und hatte die Freude, daß auf der bescheidenen Grundlage dieses kleinen Aufsatzes und der sich daran anschließenden Polemik die wissenschaftliche und ästhetische Würdigung nicht nur der Frühzeit, sondern des mühsam zusammengetragenen Gesamtwerkes Rembrandts aufgebaut werden konnte. Kurz vor dem Kriege war diese Arbeit in der Hauptsache als abgeschlossen anzusehen. Ein Schlußband des von mir mit Dr. Hofstede de Groot zusammen herausgegebenen großen Rembrandtwerkes, der im Sommer 1914 im Manuskript fast fertig war und in den folgenden Jahren auf Grund neuer Bilderfunde vervollständigt wurde, ist zwar infolge der schwierigen internationalen Lage nicht erschienen, aber Hofstedes Rembrandtband in seinem „neuen Smith“ und Valentiners Neuauflage des Rembrandtbandes in den Klassikern der Kunst und der Zusatzband dazu von 1921 (neue Auflage 1923) geben die Vervollständigung im ähnlichen Sinne, wie sie der umfangreiche geplante Ergänzungsband (IX) bringen sollte.

Gegen die Resultate dieser unserer jahrzehntelangen Arbeiten hat sich, vorbereitet zum Teil schon vor dem Kriege, in den letzten Jahren eine immer schärfere Opposition erhoben, meist von Seiten jüngerer Kunsthistoriker, aber leider auch unterstützt von einem unserer tätigsten Mitarbeiter auf dem Gebiete der Rembrandtforschung, Dr. A. Bredius. Den Höhepunkt hat diese Kritik in dem umfangreichen reichillustrierten Werke „Rembrandt and his school“ (Neuyork 1923) eines älteren amerikanischen Kunstschriftstellers, John C. Vandyke erreicht. Für dieses traurige Machwerk kann die ernsthafte amerikanische Kunstforschung fast noch weniger verantwortlich gemacht werden, als die deutsche Forschung für das fast ein Menschenalter früher erschienene Buch: Wer ist Rembrandt? Von Wissenschaftlichkeit kann bei beiden Büchern überhaupt nicht die Rede sein.

Gegenüber allen diesen Versuchen, das Rembrandtwerk in mehr oder minder radikaler Weise wieder zu verstümmeln, unternehme ich es, meinerseits noch einmal mit der Veröffentlichung eines bisher unbekannten Werkes des Meisters — obendrein einer seiner Jugendarbeiten, einem „grünen“ Rembrandt — hervorzutreten. Wie ich vor Jahrzehnten mit einer Arbeit über Rembrandts Jugendwerke in die Rembrandtkritik eingetreten bin, so werde ich jetzt mit einer Veröffentlichung, die das gleiche Thema behandelt, von weiterer Mitarbeit an der Rembrandtkritik Abschied nehmen, da ich noch in diesem Jahre in mein achtzigstes Lebensjahr eintrete (wenn ich's noch erreiche) und schon längst zu unbeweglich bin, um altbekannte Kunstwerke wiederzusehen und neue zu prüfen, die notwendige Bedingung für alle ernste Kunstforschung. Die Besprechung dieses neu aufgetauchten, trefflichen kleinen Jugendwerkes bietet mir zugleich die Gelegenheit, über die Grundsätze, nach denen wir die Werke in unsere große Rembrandtpublikation aufgenommen haben, und wie wir dabei verfahren sind, mich noch einmal kurz auszusprechen.

Das fragliche Jugendwerk, zur Zeit im Besitz der rührigen Kunsthandlung Bottenwieser in Berlin und hier im Vierfarbendruck wiedergegeben,

ist auf Eichenholz gemalt und mißt 0,39 m in der Höhe bei 0,305 m in der Breite. Es trägt keinerlei Bezeichnung[1] und hat kein älteres Herkunftszeugnis[2], ist auch in den bisher bekannten Urkunden oder in alten Katalogen nicht genannt und ebensowenig durch einen älteren Stich beglaubigt. Wir können das Bild daher nur auf Grund seiner künstlerischen Qualitäten beurteilen und bestimmen.

Dargestellt sind zwei Greise, die an einem mit Büchern bedeckten Tisch sitzen und sich über den Inhalt eines aufgeschlagenen Werkes lebhaft unterhalten. Besonders charakterisiert hat sie der Künstler, soweit ich sehe, nicht; wir haben darin also wohl nicht etwa ein paar Rabbiner oder Apostel, wie sie Rembrandt so oft gemalt hat, sondern einfach ein paar Gelehrte zu sehen. Eine ähnliche Komposition gibt der Stich von Pietro Monaco, in dem Elisa, der seinen Tod weissagt, vermutet wird. Daß der Meister des Bildes in der Nähe von Rembrandt, und zwar des jungen Rembrandt zu suchen ist, errät man schon aus der Figur des hinter dem Tische sitzenden, ganz von vorn gesehenen Alten, für dessen Kopf das Porträt von Rembrandts Vater benutzt worden ist. Das Porträt ist so lebendig gegeben, in seiner Hinfälligkeit so überraschend wahr, daß schon daraus der Schluß, das Bild müsse vom Meister selbst gemalt sein, nahe gelegt wird. Wie weit zurück stehen dahinter die Porträts, die der junge Dou von Rembrandts Vater malte, oder die Werkstattkopien nach den Studienköpfen, die das gleiche Modell wiedergeben! Wie eng ist dagegen der Kopf verwandt mit bezeichneten Porträts des Vaters von Rembrandts eigner Hand, wie das in der Sammlung Busch (Mainz, verkauft), von den die Kopenhagener Galerie eine Kopie besitzt, das von 1630 datierte im Ferdinandeum zu Innsbruck, das größere in Boston, oder der „Schlafende Vater am Kamin" in der Galerie zu Turin (von 1629)! Ebenso sprechend wie diese Figur ist der zweite, schräg von hinten gesehene Greis mit dem großen weißen Vollbart, der rechts vor dem Tische sitzt. Wie der Alte in seiner Haltung charakterisiert ist, wie das verlorene Profil von Stirn und Nase uns das ganze Gesicht, die Würde der sonst nur in ihren Umrissen gekennzeichneten Persönlichkeit erraten läßt, wie das knorpelige Ohr gezeichnet und modelliert ist, das ist nicht die Leistung eines Schülers: nur dem jugendlichen Meisterschüler kann eine derartig eindrucksvolle Charakteristik zugetraut werden.

Den Meister verrät auch die überlegene Anordnung, vor allem die köstliche koloristische Farbengebung und die malerische Ausführung. Darin kommt diesem kleinen Bild, das Rembrandt, da sein Vater 1630 starb, um das Jahr 1629, also mit dreiundzwanzig Jahren malte, kaum ein anderes der gesicherten Jugendwerke gleich. Wir haben es mit einem echten und rechten „grünen" Rembrandt zu tun; die reiche Farbenskala wird beherrscht von dem grau-grünlichen Ton, aber er wirkt nicht so kalt und schwer wie in anderen der frühen Bilder, sondern die delikat hier und da angebrachten oder vereinzelt und schimmernd wie aufblitzenden Lokalfarben kommen in dem kühlen grünen Gesamtton äußerst fein und pikant zur Geltung. Rembrandt ist in dieser frühen Zeit fast nie so farbig und echt koloristisch. Die große Tischdecke von dickem, ungemustertem Stoff ist von grünlich-grauer Farbe. Die Bücher darauf sind gleichfalls ohne ausgesprochene Lokalfarbe, wie die Wand in gleichmäßig grau-schwarzem Ton gehalten ist; nur der untere Teil eines ovalen Spiegels hinter dem Kopf des von vorn gesehenen Alten zeigt durch eigentümlichen Lichteinfall unten einen helleren grauen Streifen. Eine stark ausgesprochene Lokalfarbe hat der Rock des Gelehrten hinter dem Tisch: ein grünliches Blau, gegen das sich die hell beschienene Kappe des von hinten gesehenen Alten in starkem Rot energisch abhebt. Ein gedämpftes Braunrot hat der Sitz seines Stuhls und fast die gleiche Farbe der untere Teil des weiten Rockes, über dem er einen schweren Samtmantel trägt, der nach hinten über die Stuhllehne fällt. Wie der Künstler den trübroten Rock durch die breiten silbernen Schließen an den Seiten aufgelichtet hat, so läßt er den grau-braunen Samt auf den Höhen der Falten in allen möglichen hellen Tönen aufleuchten, ein kleines Feuerwerk von pikant aufflackernden, unbestimmbaren Lichtern. Dieses koloristische Meisterwerk bringt der junge Künstler hier ohne den sonst in den frühen Bildern meist zu grellen Lichteinfall durch einen breiten, sicheren Farbenauftrag zustande, der im Detail der Köpfe, die hell in vollem Licht genommen sind, malerisch unbestimmt ist und doch wunderbar präzis erscheint.

Das kleine Gemälde steht auf gleicher Höhe wie der mit Recht unter den Jugendwerken besonders bewunderte „Jeremias, über die Zerstörung Jerusalems trauernd", der aus der Sammlung Stroganoff vor Jahresfrist in die Sammlung Rasch in Stockholm gekommen ist. Dieses Bild, das die Jahreszahl 1630 trägt, ist schon aus einem warmen bräunlichen Ton heraus gemalt; der kühle graugrünliche Ton der ersten Jahre ist hier überwunden, allerdings nicht zum Vorteil der Farbigkeit, die in den „beiden Gelehrten" wesentlich reicher und eigenartiger erscheint.

Die Zahl der eigenhändigen Gemälde Rembrandts wäre also wieder um eines vermehrt, während doch die moderne Kritik die Verminderung seines „Oeuvre" verlangt! Nun, ich glaube, daß eine wirklich wissenschaftliche, sorgfältige Kritik sein Werk im Laufe der Zeit doch nicht wesentlich unter die Zahl von 700 eigenhändigen Bildern herabdrücken wird. Denn abgesehen von unerwarteten Funden ganz unbezweifelbarer Werke wie des vorliegenden (mit denen noch auf längere Zeit hinaus gerechnet werden kann) werden ja die Bilder, die etwa als alte Kopien oder Werkstattwiederholungen gestrichen werden sollten, vielfach grade durch die Auffindung des (bezeichneten) Originals wieder ersetzt werden. So ist an die Stelle der Auferweckung des Lazarus (früher Jerkes, Neuyork) das fast gleiche Bild bei Charles Sedelmeyer getreten, die sogenannte Schwester von 1635 in demselben Besitz an Stelle der unvollständigen Schulkopie der Sammlung Guttmann in Wien, das bezeichnete Porträt des Vaters in der Sammlung Busch (Mainz) an Stelle der Werkstattkopie in der Galerie zu Kopenhagen, Rembrandts „Schwester" in der Galerie zu Stockholm an Stelle der alten Kopie im Museum zu Leipzig u. s. f.

Die Ausscheidung von Gemälden bestimmter Schüler Rembrandts aus der Zahl des von uns dem Meister zugeschriebenen Werkes, die die „moderne" Rembrandtkritik fordert und die von Vandyke in so grotesker Weise durch Aufteilung grade seiner Meisterwerke unter Dutzende von meist sehr mittelmäßigen Schülern ad absurdum geführt worden ist, stellt alles andere als eine neue Forderung dar. Wir Älteren haben ja gerade unser Rembrandtwerk nicht nur auf den Funden unbekannter und verkannter Werke des Meisters, sondern ebensosehr auf der Ausscheidung zahlreicher ihm in den bekanntesten Galerien anstandslos zugeschriebener Gemälde und ihrer Zuweisung an diese wirklichen Meister aufgebaut und sind diesem Programm unseres Wissens niemals untreu geworden. Wir haben nachgewiesen, daß eine Anzahl tüchtiger und besonders anziehender Bildnisse, die anstandslos als Rembrandts Werke galten, vielmehr Jugendwerke von Ferdinand Bol sind. Ähnliches konnten wir für Jacob Backer, für Arent de Gelder u. a. erweisen. Für Rembrandts reiches Landschaftswerk konnten wir erst dadurch freie Bahn machen und es dann fast von Jahr zu Jahr vermehren, daß wir vorweg die selbst in öffentlichen Sammlungen dem Meister zugeschriebenen Landschaften eines Philips de Koninck, Hercules Segers u. a. diesen ihren wirklichen Meistern zurückgaben und dadurch auch das Verständnis dieser bedeutenden Künstler förderten.

Die Einzelkritik, der Streit, ob diese oder jene kleine Studie eines frühen Selbstporträts, eines Porträts des Vaters oder der Mutter oder eines Modells mit vollem Recht als eigenhändige Arbeit des Künstlers betrachtet werden dürfe, oder ob sie nicht vielmehr Werkstattarbeit sei, wie sie der Meister seine Schüler zur Übung machen ließ, das sind die Hauptangriffspunkte gegen unser großes Rembrandtwerk. Für die Kenntnis Rembrandts und seiner Kunst ist die Entscheidung darüber herzlich unwichtig, abgesehen davon, daß sie zuweilen sehr schwierig ist, da von diesen kleinen, flüchtigen Bildern häufig zwei oder drei, ja bis zu sechs Wiederholungen vorkommen, alle aus der Zeit Rembrandts und meist fast von gleicher Qualität, über die man, ohne sie nebeneinander zu sehen, kaum etwas Sicheres sagen kann, falls nicht eines der Bilder bezeichnet ist. Das sind Fragen, die in der Hauptsache nur den Besitzer und die Händler interessieren, die leider das Publikum so erzogen haben, daß es den Namen viel mehr als das Kunstwerk begehrt. So sind auch solche kleine Studienköpfe, über die eine sichere Entscheidung oft kaum möglich ist, von einigen hundert Mark, die sie früher kosteten (selbst wenn sie bezeichnet waren), auf einige tausend Pfund Sterling hinaufgetrieben, obgleich der Käufer sich sagen muß, daß ein anderes Exemplar, das davon etwa auftauchen sollte, den Wert seines eigenen Exemplars wesentlich herunter drücken muß, zu-

mal wenn die neue Wiederholung bezeichnet ist. Andererseits durften wir aber, grade wegen dieser außerordentlich hohen Preise, leise Zweifel, die etwa der eine oder andere an einem Bilde haben konnte, im Text nicht sofort zum Ausdruck bringen, da dies eine große Minderung des Wertes zur Folge gehabt hätte. Bei einem Künstler, dessen Schaffen so unendlich mannigfaltig und infolge davon auch qualitativ nicht immer ganz einheitlich ist — man erinnere sich des voll bezeichneten großen, pedantisch ausgeführten und geradezu langweiligen Bildes des „Ruhenden Amor" von 1634, das vor Jahresfrist im Kunsthandel aufgetaucht ist, und der gleichzeitigen, ebenso schwachen Köpfe desselben Knaben, der das Modell dazu war —, werden über manche Bilder selbst bei den gründlichsten und erfahrendsten Kennern auch in Zukunft abweichende Ansichten möglich sein.

Dr. W. Valentiner, gegen dessen neueste Auflage des Rembrandtwerkes in den Klassikern der Kunst und den Ergänzungsband sich die Angriffe wegen leichtfertiger Zuschreibungen von Gemälden und Zeichnungen des Meisters hauptsächlich richten, hat darauf in der erfolgreichsten Weise geantwortet, indem er in seinem eben bei der Deutschen Verlagsanstalt erschienenen Werk über Nicolas Maes aus der Menge der meist unter Rembrandts Namen gehenden Zeichnungen ein sehr reiches Zeichnungswerk von Maes, namentlich aus seiner frühen, noch stark von Rembrandt beeinflußten Zeit, zusammengestellt hat. Er vermochte diese Blätter als Skizzen und Studien zu bekannten Bildern des Künstlers nachzuweisen und gleichzeitig dadurch verschiedene hervorragende, früher Rembrandt selbst zugeschriebene größere biblische Gemälde als Jugendwerke von Maes zu erklären. Das ist wirklich positive Arbeit, auch für die Rembrandtkritik! Valentiners großes Werk der Rembrandtzeichnungen, das wir bei seiner außerordentlichen Arbeitsfähigkeit wohl schon bald erwarten dürfen, wird gewiß auch für Rembrandts Gemälde und für die Kenntnis und Würdigung des Meisters überhaupt in ähnlicher Weise förderlich sein, wenn auch ein ähnlich wichtiger Fund, wie die vor kurzem erst aufgetauchten und in den Handel gebrachten angeblichen Rembrandtzeichnungen des Earl of Dalhousie, in denen sich ein altes Skizzenbuch von Maes entpuppte, für Rembrandt nicht zu verwerten ist.

[1] Die Poren des Holzes hatten sich in den dunkleren Schatten und vorn im Fußboden zum Teil durchgefressen und sind deshalb hier und da etwas zugedeckt. Möglich, daß dabei das Monogramm des Meisters, mit dem er kleinere Bilder in den ersten Jahren zu zeichnen pflegte, entfernt worden ist.

[2] Gerade bei der Korrektur dieses Aufsatzes kommt mir eine alte treue Kopie des Bildes aus dem 17. Jahrhundert in der interessanten Sammlung von Friedrich Lahmann im Weißen Hirsch bei Dresden zu Gesicht, die beweist, welches Interesse das Bild schon zur Zeit des jungen Meisters erregte. Später hat Basset die Komposition gestochen. Vgl. Smith Nr. 417 und Hofstede de Groot Nr. 343 (als verschollen).



Hummel Locanda („Die Fermate")

ZWEI RETROSPEKTIVE AUSSTELLUNGEN DEUTSCHER MALER UM 1800

I. JOHANN ERDMANN HUMMEL

(AUSGESTELLT IN DER BERLINER NATIONALGALERIE)

VON HANS ROSENHAGEN

Die Gewohnheit, Berlin als eine Stadt ohne eigene und fruchtbare künstlerische Überlieferungen zu betrachten und zu behandeln, hat Veranlassung dazu gegeben, Maler wie Franz Krüger, Karl Blechen, Eduard Gaertner und Adolph Menzel als Erscheinungen zu werten, die eigentlich außerhalb oder wenigstens unendlich hoch über der Berliner Sphäre stehen. Damit tut man der Berliner Malerei entschieden Unrecht; denn diese Künstler haben den engsten Zusammenhang mit ihr. Sie sind weniger Phänomene als Höhepunkte einer Entwicklung, deren Vorhandensein mit einer gewissen Absichtlichkeit übersehen wird oder um die man sich einfach nicht kümmert. In welcher Kunstgeschichte, außer in der ganz in Vergessenheit geratenen „Berliner Malerschule" von Adolf Rosenberg findet man noch Berliner Maler wie F. G. Weitsch, Karl Kretzschmar, Wilhelm Kolbe, Wilhelm Wach, Adolf Henning, Wilh. Ahlborn, August v. Kloeber, um nur ein paar Namen zu nennen, erwähnt und gewürdigt? Einen für die Berliner Malerei besonders wichtig gewesenen Künstler, nämlich Johann Erdmann Hummel, scheint selbst Rosenberg nicht gekannt zu haben. Zum Glück haben zwei deutsche Dichter — E. T. A. Hoffmann in seiner „Fermate" und Eichendorff im „Taugenichts" — dem Namen des Malers und einem seiner Bilder zu einer gewissen Unsterblichkeit verholfen. Wohl erregten in der Deutschen Jahrhundert-Ausstellung von 1906 Hummels drei Bilder vom Schleifen, vom Transport und von der Wirkung am Platze der Granitschale im Berliner Lustgarten eine gewisse Aufmerksamkeit als Erzeugnisse einer höchst sorgfältigen, allerdings auch sehr steifbeinigen Bieder-



Hummel Abendmahl

meiermalerei. Daß der Künstler jedoch als Lehrer und Maler von größter Bedeutung für die Berliner Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewesen ist, konnte man damals nicht einmal vermuten. Man wäre vielleicht überhaupt ohne Kenntnis von der großen Wirkung Hummels auf seine Berliner Kunstgenossen geblieben, wenn nicht der Enkel des Malers, der jetzt als Assistent am Erfurter Museum wirkende Major a. D. Georg Hummel den guten Einfall gehabt hätte, das Lebenswerk seines Großvaters, soweit es sich noch zusammenbringen ließ, in einer Sonderausstellung in der Berliner Nationalgalerie vorzuführen und damit Licht über ein dunkel gebliebenes Kapitel der Berliner Kunstgeschichte zu verbreiten. Und er hat ganze Arbeit getan, indem er gleichzeitig in den Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins (Nr. 1—3 des Jahrgangs 1924) unter dem Titel „Johann Erdmann Hummel. Ein Berliner Künstlerleben" eine auf Aufzeichnungen, Briefen und mündlichen Überlieferungen beruhende Darstellung vom Leben und Wirken des Großvaters veröffentlichte.

Hummels Künstlerschicksal gleicht dem vieler Maler seiner Zeit. Einer Handwerkerfamilie in einer kleinen Residenz entsprossen, zeigt er früh Begabung, genießt auf der Akademie seiner Vaterstadt die Unterweisungen eines namhaften Hofmalers, geht mit dreiundzwanzig Jahren auf Kosten seines Fürsten nach Italien, bleibt, in dem Kreise der deutschen Künstler in Rom eine Rolle spielend, sieben Jahre dort, wird nach der Rückkehr in die Heimat Zeichenlehrer der ihn protegierenden Fürstin und gelangt, mit deren Empfehlung versehen, nach einem weiteren Jahre nach Berlin, wo er, einer besonderen Begabung folgend, eine Art wissenschaftliche Kunst an der Akademie lehrt. Der Maler endet allmählich im Verstandesgemäßen und in Trockenheit, weil er das Künstliche mit Kunst verwechselt.

Die Ausstellung im Obergeschoß der Nationalgalerie ist außerordentlich lehrreich; denn man lernt in Hummel nicht nur einen Maler kennen, der als ein typischer und vorbildlicher Vertreter jenes Berlinertums in der Kunst gelten kann, dessen Wahrheitsliebe und kühle Beobachtungsweise nicht selten in erschreckend unkünstlerische Nüchternheit ausartete, sondern auch den Künstler, der alle bedeutenderen Berliner Maler seiner Zeit aufs Nachhaltigste beeinflußt hat. Ohne ihn sind Krüger und Menzel, Blechen und Gaertner nach dieser Ausstellung nicht mehr zu denken. In ihm ist das bisher fehlende Glied in der Entwicklungsgeschichte der Berliner Malerei endlich entdeckt. Hummels Werdegang spiegelt ganz die bewegte Zeit nach der großen Revolution und während der Freiheitskriege, aber auch die geistige Beengtheit danach. Der Künstler ist nacheinander Klassizist in Anlehnung an Carstens, Romantiker mit Jos. Anton Koch und Reinhardt und endlich Realist mit dem beschränktesten Horizont; aber er hat Dinge geschaffen, die ihn als nahen Verwandten der besten Künstler seiner Zeit zeigen. In seinen Landschaftszeichnungen und -bildern führt ihn der Weg von Hackert über Koch bis nahe an Blechen, die Figurenstudien zu seinen Bildern weisen schon deutlich auf Krüger und Menzel hin, und sicherlich haben Schinkel und Gaertner von seinem gründlichen per-

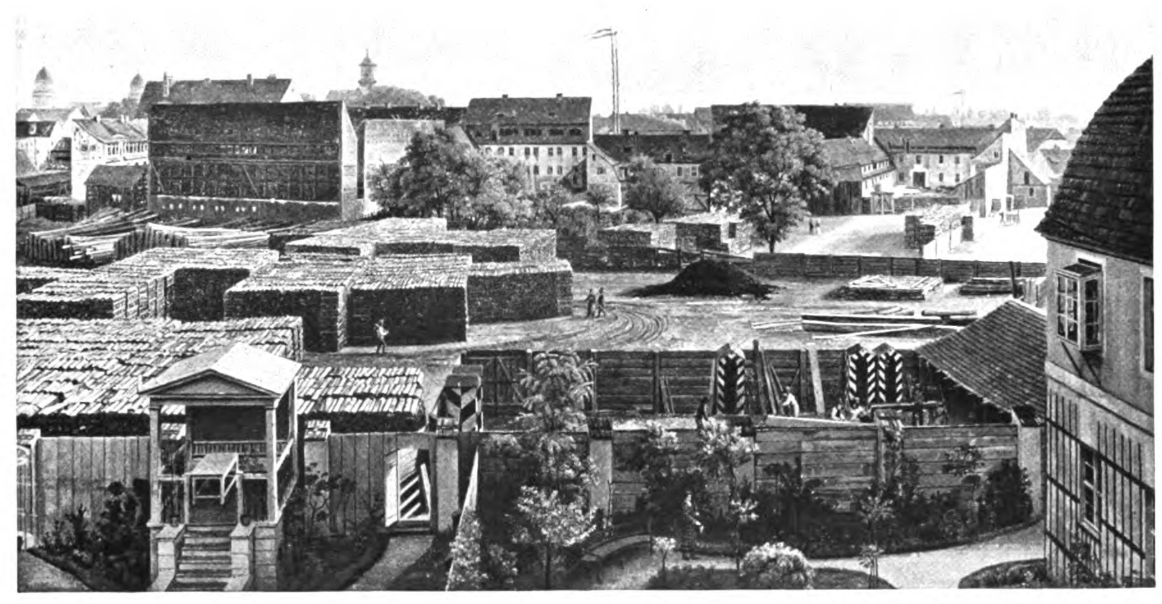
spektivischen Wissen profitiert. Und nicht nur diese, sondern ohne Frage alle jüngeren Maler, die nach 1809 die Berliner Akademie als Schüler besuchten, wo Hummel sie in der Projektionslehre, geometrischen Schattenkonstruktion, architektonischem Zeichnen, freier Perspektive und Optik unterwies. Er stählte durch seine Lehrtätigkeit das künstlerische Gewissen der ganzen jungen Berliner Künstlergeneration während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und hat für ihr solides zeichnerisches Können nicht weniger getan, als David und Ingres für die französische Künstlerjugend ihrer Zeit taten.



Hummel Die Lampe am Fenster

Der Aufenthalt in Italien war bestimmend für Hummels künstlerische Gesinnung. Dort erwachte sein Gefühl für die Harmonie und innerliche Größe der antiken Kunst, und er hielt Zeit seines Lebens an der Meinung fest, daß von dieser alles zu lernen sei, was ein Maler brauche, um ein Meister wie Leonardo, Raffael oder Michelangelo zu werden. Daß er im voraus ahnte, wo die künftigen Aufgaben der Malerei liegen würden, beweisen seine zahlreichen Darstellungen, in denen Sonnen-, Mondlicht und künstliche Beleuchtung als Motive benutzt sind. Daß er dabei nur zu sehr dürftigen Ergebnissen gelangte, lag daran, daß er, anstatt von der Beobachtung der Phänomene, von einer konstruktiven Idee ausging, und weil dem Lichte, das wiederzugeben er sich bemühte, das eigentliche Wesen des Lichtes, die Bewegung, der sinnliche Zauber fehlte. Daher leuchtet sein Licht nicht, und die Schatten sind grau und schwarz und tot. Er scheint nicht einmal bemerkt zu haben, daß seine Schüler Blechen, Henning und die beiden Elsasser dadurch, daß sie vor der Natur arbeiteten, schon die richtige Lösung der Aufgabe gefunden; denn bis zum Ende seines Lebens hielt er an der Überzeugung fest, ein luminaristisches Problem könne verstandesgemäß, ohne Befragung der Wirklichkeit bewältigt werden. Auch das vermochte er nicht zu begreifen, daß die richtige Konstruktion einer Perspektive keine Gewähr für die Richtigkeit der Wirkung bietet, daß zu große Korrektheit den künstlerischen Eindruck einer Malerei aufheben, ja selbst die Illusion schädigen kann, wofür sogar sein berühmtes Bild „Die Gesellschaft in der Locanda" ein Zeugnis bildet; denn die Frau mit dem Kinde im Arm, die hinten im Vorraum zu der Laube sitzt, mag der Größe nach perspektivisch richtig sein, innerhalb der ganzen Darstellung erscheint sie zu klein geraten.

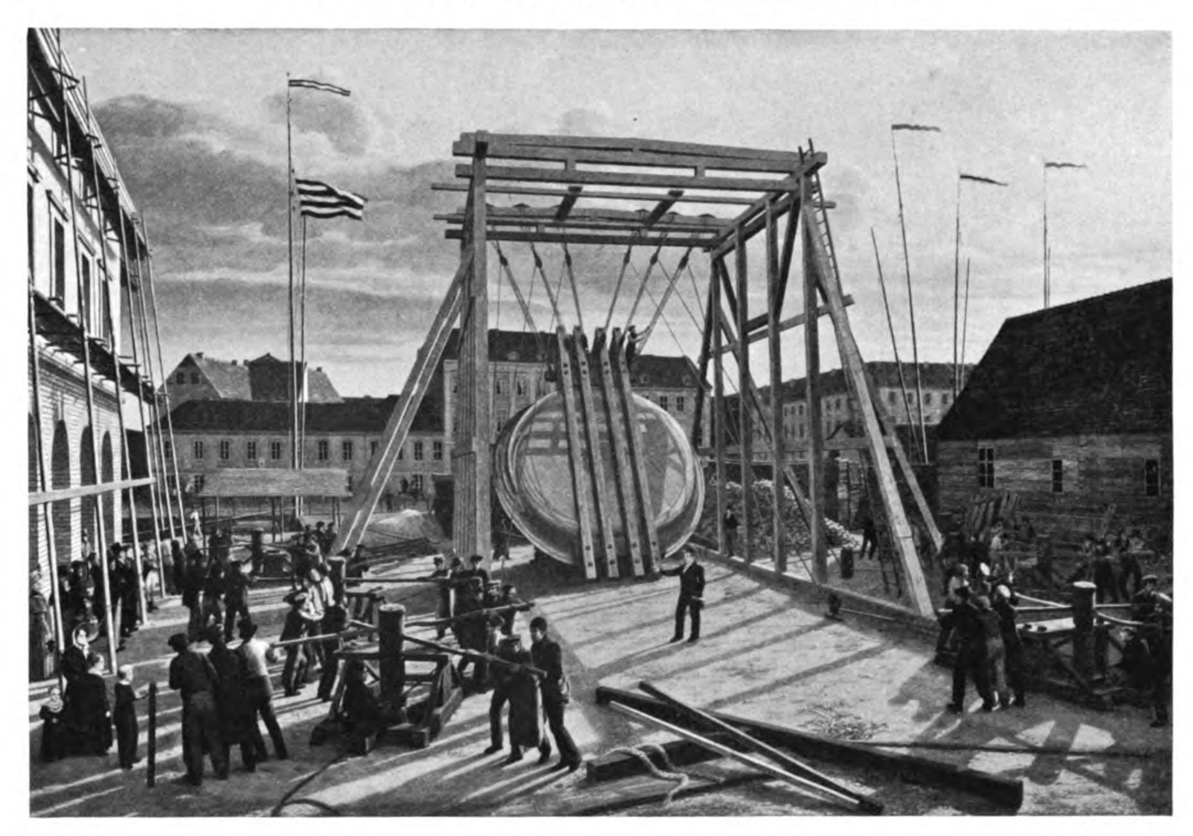
Überhaupt dieses Bild! Man begreift heute nicht recht, wodurch es auf die Besucher der Berliner Akademie-Ausstellung von 1814 einen so erstaunlichen Eindruck gemacht hat. Der geistige Ausdruck ist, wenn man an Genreszenen von Knaus, Menzel, Defregger oder gar nur von Gussow denkt, äußerst schwächlich. Haltung und Bewegungen der Figuren sind steif. Mit großer Feinheit ist freilich die grüne Dämmerung in der Laube und im Gegensatz dazu die hellbeleuchtete Straße mit dem



Hummel Blick auf den Schiffbauerdamm

Reiter vor der Tür der Locanda im Hintergrunde gegeben, und geradezu bewunderungswürdig sind das rosagelbliche seidene Kleid der Gitarrespielerin und deren türkischer Schal, sowie das himmelblauseidene Kleid der Sängerin und ihr braunroter gestickter Schleier gemalt; aber wie seelenlos wieder die Gesichter der beiden! Nur aus den taktierenden Bewegungen des jungen Abbate und der Gebärde des sich und seinen eine Speise herzutragenden Aufwärter zum Schweigen ermahnenden Wirtes zieht man den Schluß, daß die himmelblaue ältliche Dame singt. Und nun vergleiche man damit die Szene voll italienischer Rabbia, die Hoffmann in seiner „Fermate" daraus gemacht hat. Wie langweilig erscheint das Bild dagegen! Was in diesem versäumt wird, die Lebhaftigkeit des Ausdrucks, gibt freilich in Vollkommenheit die mitausgestellte Farbenskizze zu dem Gemälde. Besonderen Wert scheint Hummel indessen auf die Malerei der seidenen Gewänder und Umhänge gelegt zu haben, wie aus den vorgeführten Studien zu den beiden Damen hervorgeht. Selbst Terborch hat den matten Schimmer solcher Stoffe nicht reizvoller wiedergegeben. Die Studie der Gitarrespielerin ist ein wahrhaftes kleines Meisterstück.

Näher dem Geschmack von heute liegen andere Schöpfungen des Künstlers, vor allem seine gezeichneten und gemalten Naturstudien und Landschaften. Da ist der in seinen grauen und braunen Tönen so harmonisch wirkende, im Vordergrund unfertig gebliebene „Blick auf Rom vom Palatin aus", da sind die schönen Baumstudien, unter denen die gezeichnete herrliche, intim und doch groß gesehene „Platanengruppe" und die nicht weniger gelungene, ein Prachtexemplar ihrer Gattung darstellende „Eiche" besonders auffallen. Vor der vom Künstler in Sepia gezeichneten „Wilhelmshöhe" kommt die Erinnerung an Hans Thoma, und in dem Gemälde, das einen „Blick aus der Wohnung des Künstlers in der Marienstraße auf den Schiffbauerdamm", auf Gärten und Gartenhäuschen, einen Zimmermannsplatz, eine Schilderhausfabrik, Hinterhäuser und ein Holzlager darstellt, dahinter die Spree, findet man das Vorbild für ähnliche Schöpfungen Blechens und Menzels in geradezu überraschender Vollkommenheit. In sol-



Hummel Granitschale

chen Leistungen erscheint Hummel seiner Zeit weit voraus, und man begreift vor ihnen, daß er der jüngeren Generation ungewöhnliche Anregungen gegeben hat. Er lehrte sie die Wirklichkeit mit unbefangenem Blick, jenseits des modischen Geschmacks sehen. Auch als Mensch muß er eine bedeutende und anziehende Persönlichkeit gewesen sein. In Rom waren Bury, Reinhart, Matthison und der spätere Karlsruher Architekt Weinbrenner seine Freunde, auch war er Mitglied des dort von Fernow begründeten Lesevereins, dem u. a. Carstens, Koch, Müller, Bury und die Gelehrten Uhden, Zoëga angehörten. Zu seinem Berliner Freundeskreise gehörten der Architekt Joh. Christian Genelli, der Onkel Bonaventuras, der Kunstgelehrte Aloys Hirt, der Graf Brandenburg, der Graf Ingenheim, beide natürliche Söhne Friedrich Wilhelms II., und Bury, welcher Freundschaft er in der 1818 gemalten „Schachpartie beim Grafen Ingenheim" (Nationalgalerie) ein sehr ansprechendes künstlerisches Denkmal gesetzt hat. Mit Goethe stand er in Briefwechsel und lernte ihn 1806 bei einem Besuche mit Bury sogar persönlich kennen. Ganz modern muten seine Ideen für die Betreibung des Zeichenunterrichts an, den er nicht nur Schülern der Akademie, sondern auch begabten Handwerkern erteilte. Betrachtete er doch die ganze Kunst des Zimmermanns, Steinmetzen, Maurers, Mechanikers usw. als eine ins Praktische umgesetzte Projektionslehre. Für den angehenden Maler schien ihm das Wichtigste Schönheit der Formen und charakterischer Ausdruck.

Hummel besaß, was bei Künstlern im allgemeinen eine Seltenheit ist, ein Talent für Mathematik oder vielmehr für Geometrie, das er mit vollem Bewußtsein auf die Malerei anwendete. Er wurde nicht müde, immer schwierigere perspektivische Aufgaben sich zu stellen und sie mit Beleuchtungseffekten von sorgfältigster Berechnung zu verquicken. Ob er dabei zu künstlerischen und malerischen Ergebnissen kam oder nicht, ist ihm zuweilen offenbar ganz gleichgültig gewesen. Die Lösung der wissenschaftlichen Aufgabe war ihm nicht selten wichtiger als die der künstlerischen. Durch viele seiner Schöpfungen geht ein so ausgesprochen didaktischer Zug, daß sie nicht zur Empfindung, sondern allein zum Verstande sprechen. Die Neigung, die Kunst wissenschaftlich zu betreiben,



Hummel Grotte bei Teplitz

über. Man hatte für diese konstruierte Kunst nur noch Spott übrig. Bei der schon erwähnten „Schachpartie beim Grafen Ingenheim" wirkt die Wiederholung einiger Personen im Spiegel noch genau so natürlich und zufällig, wie die brennenden Kerzen auf dem Spieltisch und der durch das Fenster im Hintergrunde des Zimmers hereinschauende Mond. Auch das 1817 für die Potsdamer Garnisonkirche in einer vorgeschriebenen Größe gemalte „Abendmahl" mit dem von der Schmalseite aus gesehenen Tisch, der Ampel- und Mondscheinbeleuchtung hat durchaus nichts Gekünsteltes. Es ist ein für die Zeit seiner Enstehung sogar ganz respektables Werk, das bezeugt, wie gut Hummel die Schöpfungen der Renaissancemeister in Italien, besonders Leonardos, studiert hat. Das Kunststückmäßige spielt jedoch sehr erkennbar in das „Modemagazin an der Schloßfreiheit" von 1828 hinein. Wohl ist die dargestellte Szene mit dem der schon im Fortgehen begriffenen Käuferin ein besonders feines Stück Stoff an der Ladentür dringlich noch anbietenden Händler mit Humor und einer gewissen Feinheit gegeben; aber daß man in den Scheiben der Ladentür die den Regenschirm aufspannende Dame und hinter ihr den alten Dom im Lustgarten, außerdem den geschäftstüchtigen Kaufmann; im Schaufensterglas, hinter dem sich eine Ausstellung von Spitzen, Stickereien, Bändern und Stoffen zeigt, die alte Börse gespiegelt sieht, daß das von einem Regenguß glänzende Pflaster den roten Regenschirm der Dame und eine dem Laden von den Linden her sich nahende Frau mit ihrem Töchterchen ebenfalls spiegelt, während man im Hintergrund hinter einer heranfahrenden, russisch hergerichteten Droschke das Zeughaus erblickt — diese Häufung von Spiegeleien ist zu absichtsvoll, um nicht verstimmend zu wirken. Im übrigen gibt es auf diesem Bilde allerdings so viel sauber gemalte Einzelheiten zu entdecken und zu bewundern, daß der Enthusiasmus des Publikums von damals, das von einem Kunstwerk in erster Reihe unterhalten sein wollte und von Hummels Leistung

mußte schließlich zum Tode der seinigen führen, wie in der Gegenwart ja auch der Neo-Impressionismus bankrott gemacht, weil er die Anwendung optischer Gesetze auf die Malerei übertrieb. Hummel hat sicher geglaubt, mit seinem im Jahre 1846 in der akademischen Ausstellung vorgeführten Bilde „Schachspieler in einem Zimmer mit zwei Fenstern und zwei Spiegeln", der eine einfach, der andere doppelt gegen die Bildfläche geneigt, in welchen Spiegeln die Schachspieler und auch das Zimmer sich reflektieren, („Nach den Regeln der Perspektive, Optik und Katoptrik entworfen"), seine besten Leistungen zu übertreffen, und erlebte eine Niederlage ohnegleichen, von der der Greis sich nicht mehr zu erholen vermochte. Die Zeit, da ein Architekt Zielcke seine in der Akademie ausgestellten Arbeiten der Aufmerksamkeit der Besucher durch die Bemerkung „nach den Prinzipien und der Lehrmethode des Herrn Professor Hummel" besonders empfahl, war endgültig vor-

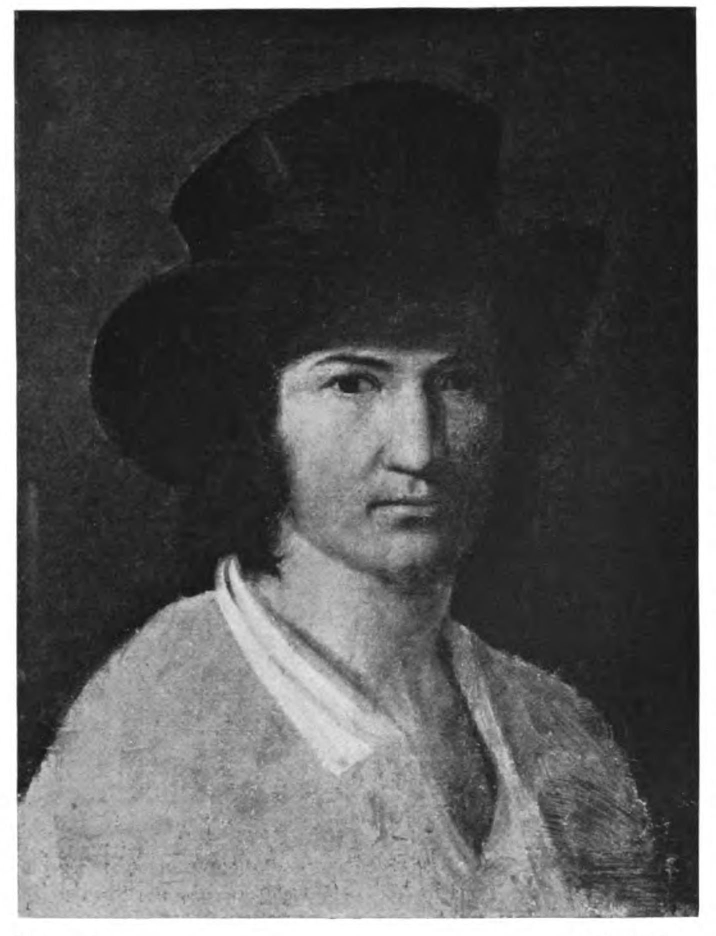
in höchstem Maße befriedigt sein mußte, verständlich erscheint.

Die Glanzstücke der Hummelschen Perspektiv und Spiegelmalerei sind freilich die Granitschalenbilder. Sie erschienen in der akademischen Ausstellung von 1832 zum ersten Male vor der Öffentlichkeit, und der Künstler hielt es, die Intelligenz der Ausstellungsbesucher nicht besonders hoch einschätzend, für nötig, im Katalog folgende Anmerkung beizufügen: „Es wird vielleicht einigen auffallen, dieselbe Schale in jeder der drei verschiedenen Ansichten in einer anderen Farbe dargestellt zu sehen; ich mache daher darauf aufmerksam, daß dieselbe poliert ist und folglich die Farbe der Gegenstände annimmt, welche sie umgeben." Diese Bilder müssen bei ihrem Erscheinen sensationell gewirkt haben, kompositionell sowohl als inhaltlich, und den stärksten Eindruck mag wohl die Aufrichtung und Umlegung der Schale auf dem im Bau begriffenen neuen Packhof am Kupfergraben gemacht haben. Das erste Arbeiterbild des Jahrhunderts und sicherlich eines der originellsten der ganzen Kunstgeschichte und durchaus nicht etwa bloße Illustration, wie die farblose Wiedergabe vermuten läßt. Eine feine, graue, von gedämpftem Sonnenlicht durchflutete Atmosphäre hält die Vielheit der Erscheinungen aufs glücklichste zusammen. Linien- und Farbenperspektive lassen keinen Wunsch unbefriedigt. Je länger man das Bild betrachtet, desto mehr entzückende Einzelheiten und überraschende Schönheiten entdeckt man. Wie auf Krügers Paradebildern gibt es hier zahlreiche Bildnisse stadtbekannter Persönlichkeiten. Der Leiter der Arbeit, vor der Schale stehend, ist Hummels ehemaliger Schüler, der Baukondukteur Cantian, in der Gruppe der Zuschauer ganz links unter dem Baugerüst der Maler selbst im Zylinderhut, im Vordergrund seine Frau und seine Kinder. Und wie bewunderungswürdig ist die Raumgestaltung, der architektonische Aufbau des Bildes! An solchem Werke haben Krüger und Menzel unendlich viel lernen können und gelernt. In dem Bilde mit der im Lustgarten aufgestellten Schale kommt Hummels Neigung für die Malerei von Spiegelungen wieder ziemlich aufdringlich zur Geltung. Daß diese Neigung jedoch auch manches Reizvolle geschaffen, bezeugt in dieser Ausstellung das Gemälde „Die Lampe am Doppelfenster", das nicht nur als Lichtwiedergabe Vorzüge hat, sondern auch als Stimmungsbild der Zeit von vorteilhafter Wirkung ist.



Hummel — Modemagazin an der Schloßfreiheit

Eine besondere Stellung im Schaffen Erdmann Hummels nehmen seine auf Reisen nach Teplitz und Karlsbad entstandenen Bilder ein. In ihnen offenbart er sich als Romantiker, allerdings als ein ziemlich äußerlicher, indem er an die Sentimentalität des Publikums appelliert, anstatt eigene Träume zu gestalten. Immerhin fanden Bilder wie die „Abendandacht böhmischer Landleute vor einem Bergkreuz" von 1812, die 1816 gemalte „Kapelle" — eine Kombination von Kerzen- und Mondlicht — und die hier nur als Zeichnung ausgestellte besonders feine „Grotte bei Teplitz" mit den beiden Harfenspielerinnen am Eingang und der ihrem Spiel lauschenden Gesellschaft im Hinter-



Hummel Selbstbildnis

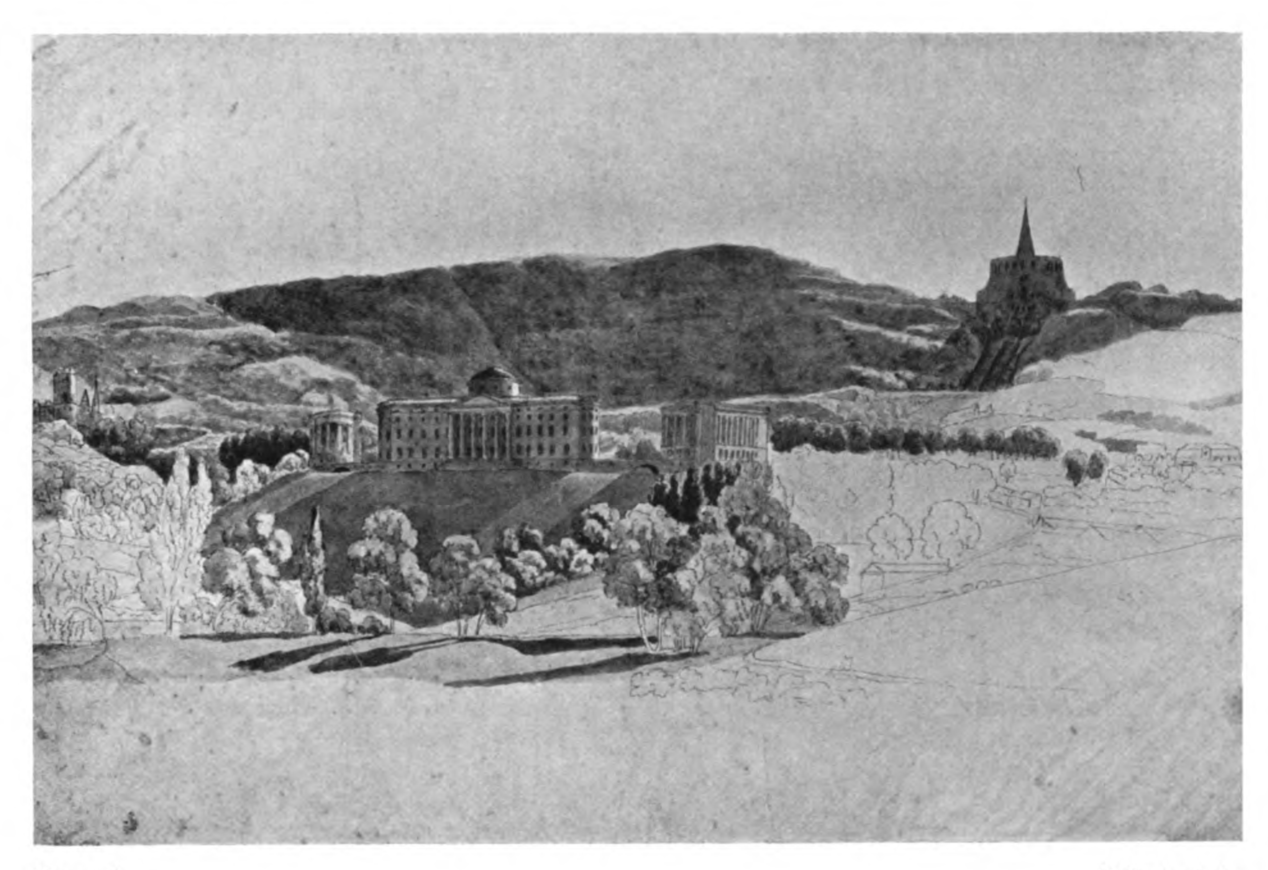
grunde die beifälligste Aufnahme. Romantischer im üblichen Sinne sind die im Leipziger Museum befindliche Landschaft mit einer Begebenheit aus Tassos „Befreitem Jerusalem" und die in dieser Ausstellung gezeigte mit einem Motiv aus Ariosts „Rasendem Roland"; beide Gouachen sind in Rom entstanden. Ein Nachklang dieser frühen Romantik dürfte die 1841 gemalte „Italienische Landschaft" mit dem Regenbogen sein, die nicht vor der Natur entstanden sein kann, aber viel Schönes hat und nebenbei ein Meisterstück perspektivischer Darstellung ist.

Die klassizistische Periode im Schaffen Hummels verrät mehr Abhängigkeit von anderen, von Carstens und Schick, als Selbständigkeit. Die Sepiazeichnungen mit „Luna und Endymion" haben direkt plastischen Charakter, die Gouachen „Achill unter den Töchtern des Lykomedes", „Achill im Kampfe mit dem Flusse Skamander", „Latona auf der Flucht vor der Schlange", „Opfer des Priamus" u. a. verraten wohl den tüchtigen Zeichner, sind aber herzlich unpersönlich. Auch hier gibt es einen Nachklang: die Gouache „Hochzeit des Alexander und der Roxane", ins Biedermeierische abgewandelte Antike von einer heiteren Farbigkeit. Das in der Akademieausstellung von 1834 vielbewunderte Gemälde „Dibutades und seine Tochter, wie letztere den Schatten ihres Geliebten auf die Wand zeichnet, oder die Erfindung der Malerei und Bildhauerei" ist hier nur in einer Zeichnung vorhanden.

Auch als Bildnismaler hat Hummel sich betätigt. Eine seiner frühesten Leistungen auf diesem Gebiet mag das „Selbstbildnis" sein. Es ist sehr malerisch und verrät den durch des Künstlers Lehrer Wilhelm Böttner vermittelten Anschluß an Joh. Heinrich Tischbein d. Ä. Leider ist es durch Ausbesserungen, die Hummels Sohn, der Berliner Bildnismaler Fritz Hummel, im hohen Alter daran vornahm, geschädigt worden. Die späteren Porträts, das der Gattin und des jungen Sohnes sind biedermeierisch hart, während das kleine Bildnis eines Töchterchens von etwa 1823 auch den Charme der Zeit besitzt. Von wirklich hoher Qualität sind die gezeichneten Bildnisse, das des „Grafen Ingenheim am Klavier", das des „Geheimen Rats von Endell" und ein „Selbstbildnis", vor dem man unwillkürlich an Goyas gezeichnetes Altersporträt denkt. Das imposanteste Stück Malerei seines Lebens, soweit wenigstens dieses hier sich überblicken läßt, hat Hummel in der stillebenartigen Wiedergabe eines toten, an einem Baumzweig aufgehängten Adlers geliefert. Bei aller Sorgfalt der Durchführung ist das Bild so flott hingestrichen, so fein in der Tonwirkung von Braun, Grau und Grün, daß kein moderner Maler dieser Leistung sich schämen dürfte. Wahrscheinlich ist es nach einer Reise in Holland entstanden, die der Künstler zusammen mit Bury 1816 unternommen hatte.

Zu Hummels Biographie sind noch einige Daten nachzutragen. Er kam am 1. September 1769 in Kassel zur Welt, erhielt seine künstlerische Erziehung durch den Hofmaler Böttner und die Akademie, weilte von 1792 bis 1799 in Italien und kam 1800 nach Berlin. Seit 1809 wirkte er als Lehrer an der Akademie, 1811 wurde er in deren Senat be-

rufen, und am 26. August 1852 starb er in der Stadt, die ihm zur zweiten Heimat geworden. Daß er nach seinem Tode so schnell vergessen wurde, lag nicht allein daran, daß andere Künstler und Kunstanschauungen zur Geltung gekommen waren, sondern wohl auch daran, daß man diesem Mahner zur sorgfältigen, gut vorbereiteten Arbeit vor der Wirklichkeit gegenüber ein schlechtes Gewissen hatte. Man war zu der Einsicht gelangt, daß man auch auf bequemere Art Erfolge finden könne, und hatte so ein Interesse daran, auch Hummels Namen möglichst wenig zu nennen. War nun der Künstler auch wirklich keiner von den Großen, so doch eine starke, aus eigener Kraft gewordene Persönlichkeit, deren unerschrockene Wahrheitsliebe, deren zu einer erstaunlichen Höhe gebrachtes Können die größte Achtung verdient. Die Dürftigkeit seiner künstlerischen Ideale ist teils in der Zeit, in der er lebte, begründet, teils durch seine Richtung auf das Reale. Gerade diese jedoch gereicht ihm in den Augen der Gegenwart zu besonderem Verdienst; denn indem er Wirklichkeiten gab, schuf er Dinge, die außer ihrem künstlerischen Wert auch den von Kulturdokumenten haben und als solche Hummels Namen als den eines der charaktervollsten Berliner Maler, ja als den eines der Begründer der besonderen Berliner Malerei auch für die Kunstgeschichte erhalten werden.



Hummel Wilhelmshöhe

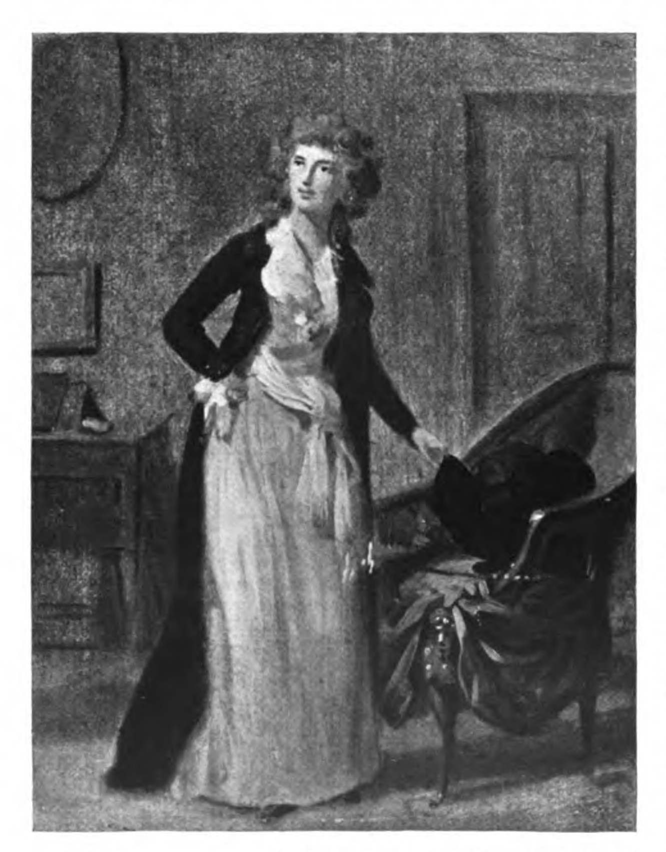
II.

JOHANN FRIEDRICH AUGUST TISCHBEIN

(AUSGESTELLT IM LEIPZIGER KUNSTVEREIN)

VON WERNER TEUPSER

Seitdem Wilhelm Pinder in den Kunstwissenschaftlichen Beiträgen für August Schmarsow (1907) zum ersten Male für die schöpferische Gestaltungskraft Friedrich August Tischbeins mit einer feinsinnigen und lebendigen Würdigung des großen Familienbildnisses, das nunmehr im Leipziger Museum verwahrt wird, sich eingesetzt und gerade diesem Künstler neben den beiden anderen Berühmtheiten gleichen Namens die gebührende Stellung angewiesen hat, ist Joh. Friedr. August Tischbein der deutschen Kunstgeschichte wieder gewonnen worden. Auf der Leipziger Porträtausstellung von 1912 und der Darmstädter Jahrhundertausstellung deutscher Kunst von 1914, die beide einen großen Überblick über eine bisher wenig bekannte Epoche deutscher Kunst geben wollten, war es gelungen, eine stattliche Anzahl von bedeutenden Werken dieses Meisters zu vereinen. Damals wurde es auch weiteren Kreisen endlich klar, daß der bis dahin so stark Unterschätzte — wie Pinder es formulierte — „jenen einzigen kleinen Kreis ganz originaler Kunst erfüllte, in dem die deutsche Zukunft beschlossen lag" und daß seine künstlerische Tat als die „stille und entschiedene Versammlung der Kraft auf den Ansatzpunkt einer ersten selbständigen Bewegung" anzusehen sei. Durch die Herausgabe der Aufzeichnungen der Caroline Tischbein, die Adolf Stoll im vergangenen Jahr mit feinem Gefühl für die hohe Kultur jenes Zeitalters unter Beifügung wertvoller kulturhistorischer und kunstgeschichtlicher Hinweise besorgte, ist uns nunmehr auch die bisher fehlende Biographie des Künstlers beschert worden. So ist es an und für sich kein Neuland gewesen, das der Leipziger Kunstverein betrat, als er durch eine recht umfangreiche Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen dieses Künstlers aus deutschem Museums- und Privatbesitz erneut für die Klärung der Tischbeinfrage eintrat. Daß es aber überhaupt geschehen ist, sollte gerade in unseren Tagen, wo jede Selbstbesinnung auf die schöpferischen Elemente deutschen Geistes geboten erscheint und eine geheime Wesensverwandtschaft mit der Generation vor 100 Jahren empfunden wird, besonders willkommen sein.



Tischbein — Dame in blauem Mantel (Ölskizze)

Joh. Friedrich August Tischbein, der 1750 zu Maastricht geboren wurde, kann zum Unterschiede von seinem Lehrer und Oheim Joh. Heinrich T. d. Ä. (1722—1789), dem Casseler Akademiedirektor, und seinem Vetter Wilhelm T. (1751—1829), dem Freunde Goethes, dem „Neapolitaner", als „Leipziger" Tischbein bezeichnet werden, da er von 1800 bis zu seinem Tode 1812 als Nachfolger Ösers die Stelle eines Akademiedirektors in Leipzig bekleidete. Über seine Jugendzeit ist bisher wenig bekannt geworden. Seinen ersten Unterricht wird



Tischbein Anna Pauline Dufour-Feronce mit ihrem Sohne Albert

er bei seinem Vater Johann Valentin, dem Hildburghausener Hofmaler empfangen haben, der aber bereits 1768 verstarb. Sicherlich siedelte er damals nach Kassel über, um bei seinem Oheim Johann Heinrich die Studien aufzunehmen. Er fiel bald dem Fürst Friedrich von Waldeck auf, der ihn seit 1770 unterstützte, bis er ihn 1780 als Rat und Kabinettsmaler nach Arolsen verpflichtete. Bereits 1772 hatte sich nämlich Friedrich Tischbein nach Paris begeben und hatte hier im Kreise Georg Willes und des Stuttgarter Kupferstechers Joh. Gotthard Müller verkehrt. Dort ist er außerdem mit zahlreichen Persönlichkeiten wie J. L. David u. a. in Berührung gekommen. 1777 war er dann nach Italien gereist und siedelte 1779 nach Neapel an den Hof der Königin Karoline über. Zweifellos hat die geistige und künstlerische Atmosphäre ihres kunstsinnigen Kreises, in dem Lord Hamilton eine führende Rolle spielte, auf Tischbein einen großen Einfluß gehabt, und da er in dem österreichischen Gesandten Graf Lamberg einen Fürsprecher hatte, wird es hier für ihn auch nicht an Aufträgen gefehlt haben. 1780 schickt er sich indessen wieder auf die Heimfahrt nach Deutschland, besucht seinen Freund Heinrich Füger in Wien und wird schließlich in Arolsen als Hofmaler empfangen. Durch die Generosität seines fürstlichen Herrn wird ihm nun in den folgenden 15 Jahren eine rege Reisetätigkeit ermöglicht. Daher ist er auch seit seiner Verheiratung (1783) mit Sophie Müller, der Tochter eines waldeckschen Kammerrates, fast aller zwei bis drei Jahre längere Zeit in Holland gewesen, bis er 1795 dem Rufe des geistreichen und kunstliebenden Fürsten Leopold III. von Anhalt-Dessau als

Hofmaler folgte. Auf der Reise nach Dessau kam er auch mit dem Weimarer Kreise in Berührung, wo er mit fast allen namhaften Persönlichkeiten verkehrte, außer mit Goethe, der gegen den Künstler eine gewisse Animosität zeigte. Die Tätigkeit am Dessauer Hof muß Friedrich T. außerordentlich befriedigt haben. Er wird sogar von hier an den preußischen Hof nach Berlin eingeladen und malt die Kronprinzessin Louise und ihre Schwester. Nur schweren Herzens trennte er sich schließlich von Dessau, als 1800 der Ruf nach Leipzig folgte, den er vor allem annahm, um endlich einmal zur Ruhe zu kommen und ununterbrochen der Kunst und den Seinen zu leben. Im Jahre 1806 rief ihn dann der Tod seines Bruders zur Regelung von dessen Erbschaft nach Petersburg, wo ihm gleichfalls eine Reihe von Porträtaufträgen zufielen. 1808 kehrte er wieder nach Leipzig zurück. Bei einem Besuche seiner Tochter Caroline, die in Heidelberg mit dem Historiker Wilken verheiratet war, ist er 1812 daselbst verstorben.

Friedrich Tischbein muß, nach dem Berichte Carolines, ein eleganter und liebenswürdiger Mensch gewesen sein, der es verstand, mit Anmut und gewinnender Freundlichkeit in den höfischen Kreisen sich zu bewegen. „Man hätte ihn, wenn er in Gesellschaft erschien, für einen Prinzen halten können." Von gefälliger Gewandtheit sollen seine Bewegungen gewesen sein. Vor allem aber muß er ein wahrhaft gebildeter Mensch gewesen sein, dessen Güte und Großmütigkeit von seinen Freunden und Angehörigen besonders geschätzt wurde.

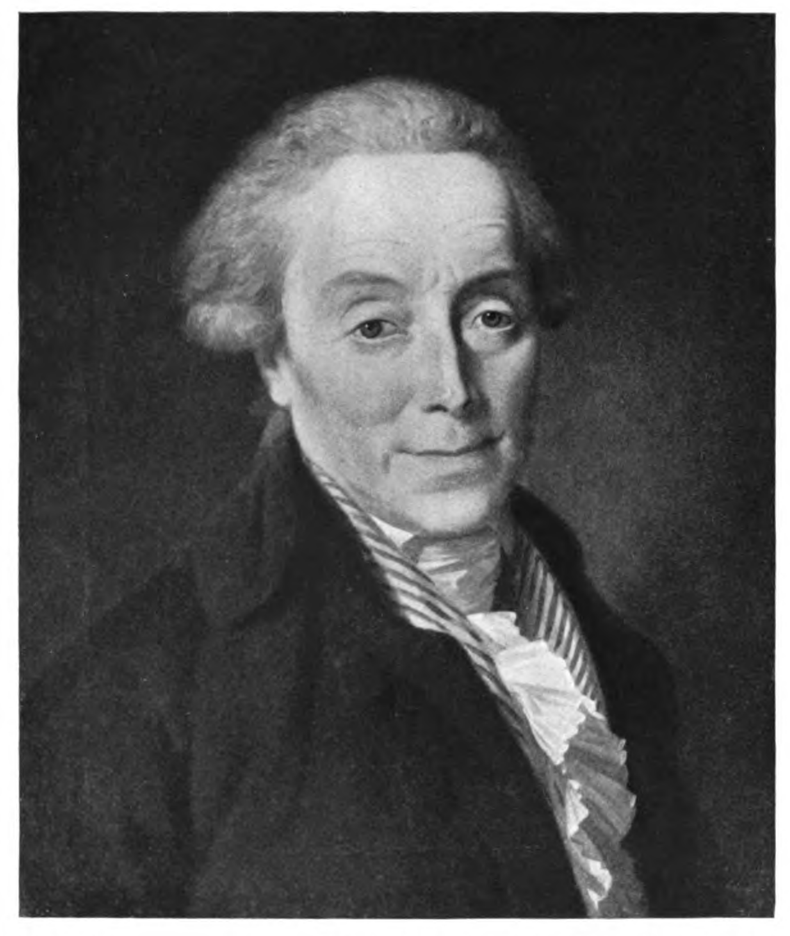
Sucht man sich die künstlerische Entwicklung Tischbeins zu verlebendigen, so muß man zunächst bedauern, daß aus der für sein Wachstum sicherlich entscheidenden Lehr- und Wanderzeit der 70er Jahre nur sehr wenig beglaubigte Arbeiten erhalten sind, die eindeutig den Ausgangspunkt seiner Bemühungen erschließen können. Das 1773 geschaffene Bildnis Joh. Gotthard Müllers vermag zu wenig nach dieser Richtung auszusagen. Da aber aus der Zeit seines längeren Pariser Aufenthaltes, während dessen er doch mit der besten französischen Kunst in Berührung gekommen sein muß, nichts Entscheidendes überliefert ist, kann man sich zunächst nur an das reizende Bildnis der Lady Foster (Weimar, Museum) halten, das 1778 in Rom gemalt wurde. Hier erkennt man unzweifelhaft Nachwirkungen französischer Farbkultur. Das Stoffliche mit seinen verschiedenen Helligkeitswerten, das Herauswachsen des zarten Köpfchens aus einer braunroten Umgebung, ein graublaues Bändchen auf matter Seide, und namentlich die stillebenhafte Behandlung der Details, wie des reich drapierten Hütchens und der im Umhangtuch eingebetteten Taube, weisen darauf hin. In gleichem Geiste ist dann auch das Porträt einer Württemberger Prinzessin (Oldenburg, Landesmuseum) von 1783 gehalten. Indessen will es scheinen, als ob bereits hier ein freilich noch nicht sehr merklicher, englischer Einschlag sich geltend machte. Die Behandlung des Inkarnates dürfte die Kenntnis englischer Porträtminiaturen voraussetzen, wenn auch auf den ersten Blick die modische französische Haartracht der achtziger Jahre auf die Richtung von Bouchers Nachfolgern hinweist.

Trotz des unverkennbar französischen Einschlages, der sich zeitweise immer wieder im Laufe von Tischbeins Entwicklung bemerkbar macht, sogar bei einigen späteren Gruppenporträts, wie dem der Anna Dufour-Feronce mit ihrem Enkel (s. Abb.) ganz deutlich als eine Fortsetzung des Kompositionsschema der Vigée-Lebrun in Erscheinung tritt, wird in den achtziger Jahren das Vorbild englischer Porträtisten mehr und mehr von Einfluß. Schon von verschiedenen Seiten ist daher hervorgehoben worden, daß bereits in dieser Beziehung der Neapolitanische Aufenthalt 1779/80 gewirkt haben muß, wo Tischbein zwar nicht mehr Romney selbst, der bereits 1775 Italien verlassen hatte, kennen gelernt hat, wohl aber die Galerien des Lord Hamilton und der englischen Kunstfreunde anregend gewirkt haben. Vielleicht kann ein Nachforschen in Neapel selbst darüber weitere Klärung bringen. Dazu kommt freilich, daß hierbei auch sein Freund Heinrich Füger eine große Vermittlerrolle gespielt haben mag, zumal da er diesem nach seinem eigenen Ausspruch viel „in bezug auf den Farbenton" verdankte. Wenigstens auf seinen holländischen Reisen dürften ihm viele Werke der großen englischen Porträtisten begegnet sein, so daß es nicht verwunderlich ist, wenn ein Bild wie das der „Lautenspielerin" (Berlin, Nationalgalerie) von 1786 ohne Romneys Vorgang kaum erklärlich scheint.

Es ist ja selbstverständlich, daß auf einen so weitgereisten Künstler zeit seines Lebens die man-



Tischbein: Bildnis der Frau des Künstlers

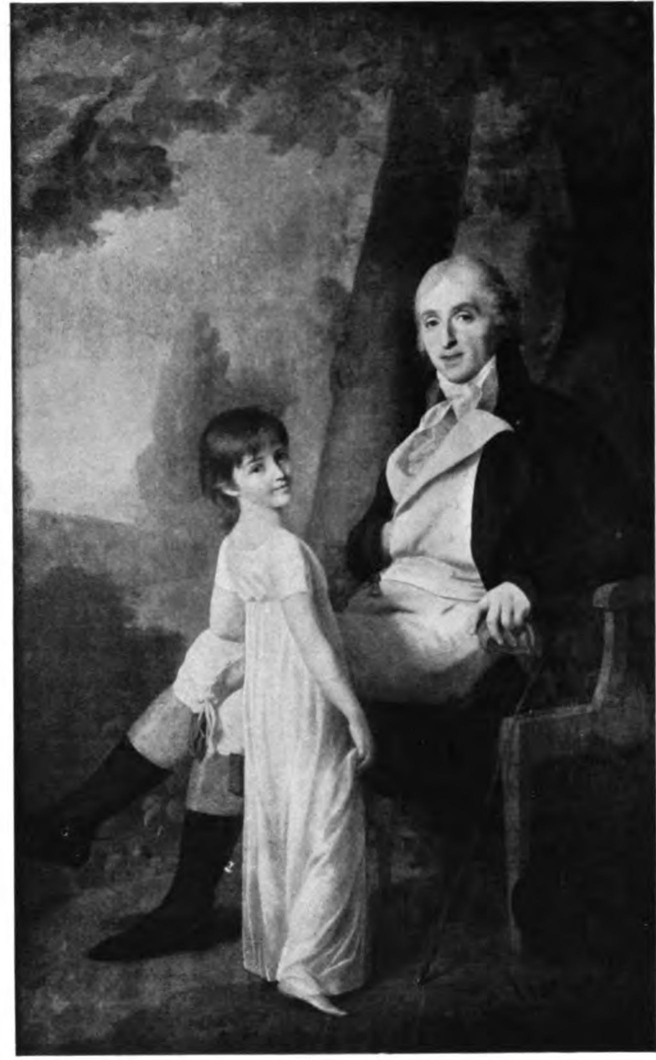


Tischbein Architekt Friedr. Wilh. von Erdmannsdorff

nigfaltigsten Eindrücke bestimmend sein mußten, namentlich da die Wünsche und Launen seiner Auftraggeber oftmals nach sehr verschiedenen Richtungen wiesen. Trotzdem ist bei keinem seiner Werke die Übernahme eines bestimmten Motivs oder einer charakteristischen malerischen Behandlung von fremder Seite schlechthin festzustellen. Im Gegenteil kann mit aller Klarheit erkannt werden, daß der Künstler in der Mitte der neunziger Jahre nach Beendigung seiner lebhaften Reisetätigkeit einen gewissen bestimmten, eigenen Stil gefunden hat, der zwar in erster Linie einen Teil seiner Kultur aus englischer Tradition herleitet, aber doch aus einer stark empfindenden, schöpferischen Natur stammt. Die bezaubernde Frische der Empfindung und der zarte, warme Farbenauftrag, wie sie z. B. in dem trotz seiner Profilstellung unmittelbar ansprechenden Bildnis von 1797 seiner jugendfrischen Frau (s. Abb.) zutage treten, sind aus einem überströmenden Künstlerherzen geboren worden; keine Gegenüberstellung englischer und französischer Porträtisten vermag das Leuchten eines solchen Juwels zu bloßem Abglanz herabzustimmen. Und in der Tat hat der Künstler in der Zeit von ca. 1795 bis 1806 im Bewußtsein einer reifen Meisterschaft sein Bestes gegeben, das den Vergleich mit westeuropäischer Porträtkunst mit Sicherheit aushält.

Es wird kein Zufall sein, daß gerade in diesen Jahren Tischbeins Produktion so außerordentlich an Bedeutung gewinnt. Einmal kommt der Künstler zu dieser Zeit mit dem geistigen Deutschland, vor allem in Weimar, wieder näher in Beziehung und gewinnt dadurch auch einen gewissen inneren Anschluß an die schöpferischen Kräfte seiner Zeit. Die repräsentative Haltung in den Porträts wird daher leise umgewertet nach der Seite des idealen Persönlichkeitskultus mit besonderem Nachdruck auf das Sittliche und die allgemeine geistige Verfassung des Dargestellten. Aus dieser Gefühlshal-

tung sind die prachtvollen Bildnisse Wielands, Herders sowie die stark idealisierten Köpfe Anna Amalias, Bertuchs, Böttgers und des Dessauer Architekten Erdmannsdorff (s. Abb.) für den Freundschaftstempel des Gleimhauses in Halberstadt entstanden. Dann aber — und das ist vielleicht mit das interessanteste Problem der künstlerischen Entwicklung — wird in dieser Zeit, wo mehr und mehr der bürgerliche Aristokrat eine gesellschaftlich dominierende Stellung gewinnt, der fürstliche Hofmaler, der mit Würde und Noblesse in diesem Stande sich fühlte und entsprechend auch in seiner Kunst sich zu geben verstand, vor neue Aufgaben gestellt, die er im Rahmen der neuen Gesellschaft gemäß seiner bisherigen inneren und künstlerischen Kultur doch im Sinne der höfischen Aufträge zu lösen verstand. Die Leipziger Ausstellung bietet gerade hierfür gute Belege. Die vornehme Repräsentation der fürstlichen Bildnisse erhält einen Zug ins Allgemein-Menschliche, während die bürgerlichen Porträts stets einen vornehmen Adel bewahren. Dabei wird die schwungvoll-dekorative Auffassung des Rokoko auch nach der Jahrhundertwende erhalten, nur mit dem Unterschiede, daß nunmehr eine stärkere Natürlichkeit bemerkbar wird. In den großfiguralen Gruppenporträts um 1800 ist dieser Vorgang schon erkennbar. In ihnen spielt sich eine feine, aber immer mit der reizenden Liebenswürdigkeit des Rokoko vorgetragene Auseinandersetzung zwischen einer flüssig-gelösten, leicht beschwingten Figuren-Komposition und einem klaren sachlichen Aufbau ab, die bereits in dem Familienbilde von 1796 anklingt und in den folgenden Jahren im Sinne einer neueren repräsentativen Auffassung sich weiter auslebt. Die von dem Künstler stets bevorzugte musikalisch-rhythmische Stellung der mit großer Noblesse, ohne Zwang sich haltenden Figuren bleibt bestehen. Dafür sprechen die prachtvollen Gruppenbilder des Künstlers mit der Familie (1800), des Dufour-Feronce (s. Abb.), der Schnetgerschen Kinder und des alten Kraft mit seiner Tochter und seinem Enkel. In allen waltet ein feines Empfinden für natürliche Haltung und schlichte Einfachheit.



Tischbein: Jak. Ferd. Dufour-Feronce mit seiner Tochter Constance Aimée

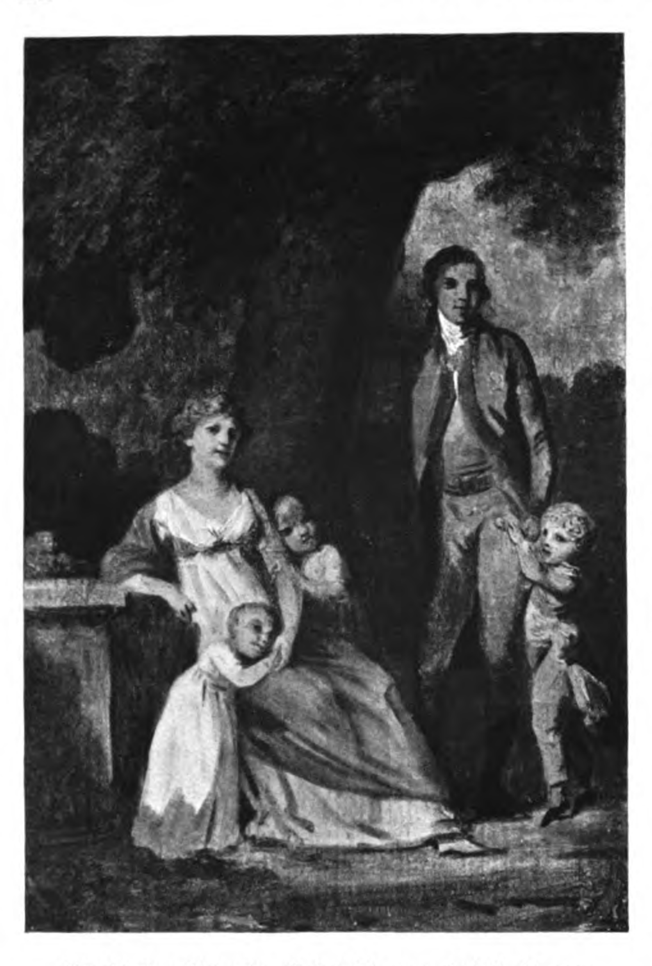
Überhaupt ist die Art, wie sich die Figuren im Bilde bewegen, bei Tischbein stets die gleiche geblieben. Er liebte alle Dargestellten im Brustbild oder in ganzer Figur mit Landschaft stets in anmutiger Bewegung zu geben. Elegante Gelenkigkeit suchte er auch meist bei sitzenden Haltungen herauszuarbeiten, und es ist erstaunlich zu sehen, welchen harmonischen Wohllaut er namentlich in der Lagerung der Arme und Hände auszudrücken versteht. Caroline hat diese Eigenschaften ihres Vaters des öfteren vorgehoben. Sie berichtet an einer Stelle: „Sinn für edle Formen war dem Vater besonders eigen. Im Porträt idealisierte er vielleicht zu sehr, doch geschah es selten auf Kosten der Ähnlichkeit. Er besaß einen eigenen Takt, jeder Physiognomie gleichsam den günstigsten Moment abzulauschen, und ich glaube nicht zu viel zu



Tischbein Victoire Elisabeth Platzmann geb. Dufour-Pallard



Tischbein Joh. Dorothea Stock



Tischbein: Erbprinz Friedrich von Anhalt-Dessau mit Familie (Ölskizze)

behaupten, wenn ich annehme, daß er unter den neueren Künstlern der geschickteste Frauenmaler war. Seinen männlichen Porträts gebrach es dagegen oft an Kraft, wie man ihm vorwarf."

Man wird diesem Urteil wohl auch heute noch beipflichten können, besonders bei einem Vergleich mit Anton Graff, der, abgesehen von seiner wesentlich anderen malerischen Technik, die große Fähigkeit besaß, seinen Porträts einen prägnanten, oft plastischen Ausdruck zu verleihen. Insofern ist Graff ein ausgesprochener Männermaler gewesen, und Tischbein kann mit seinem mehr lyrischen Temperament als eine ebenbürtige Ergänzung des großen Zeitgenossen betrachtet werden. Freilich gewinnen Tischbeins Männerbildnisse, wie die außerordentlich lebendigen Kramermeister der Leipziger Handelskammer bezeugen, in dem letzten Jahrzehnt mehr und mehr an Intensität des Ausdrucks. Im allgemeinen aber war der Künstler von Natur aus prädestiniert, vor allem die elegante Grazie und liebenswürdige Feinheit der Frauen seiner Zeit zu feiern. Bildnisse, wie das schon durch seinen geschlossenen Aufbau auffallende, durch die zarte und delikate Oberflächenbehandlung geradezu faszinierende der Dora Stock (s. Abb.) und das freilich etwas herber gehaltene der Victoire Platzmann (s. Abb.), bringen ebensowohl den kultivierten Geschmack des Künstlers wie auch seine Gabe der Vergegenwärtigung menschlicher Individualität zu sprechendem Ausdruck.

Bei dieser Verlebendigung spielt der harmonische Zusammenklang von Figur und Hintergrund eine ganz entscheidende Rolle. Vor einer meist etwas summarisch behandelten Folie — wobei gern eine matte Farbe verwendet und in Landschaftshintergründen keine Tiefe angestrebt wird — heben sich die zarten und warmen Töne des Kolorits im Inkarnat und Stofflichen fast durchsichtig hervor. Der Farbauftrag ist immer außerordentlich dünn und leicht. In Halskrausen und umgelegten Tüchern wird hie und da eine gewisse pastose Wirkung angestrebt. Im allgemeinen aber besitzen die Farben einen emailartigen Glanz, der nie schematisch wird, sondern stets voll frischen Lebens ist. Der Reichtum der koloristischen Einfälle ist stets überraschend.

Den ganzen Zauber von Tischbeins Kunst atmen seine mit spontaner Leichtigkeit der Hand geschaffenen prachtvollen Ölskizzen. Sie besitzen eine hohe malerische Qualität, die an sich gewertet werden kann. Was diesen entzückenden kleinen Impressionen ihren zarten Hauch und dabei ihre sprühende Lebendigkeit verleiht, ist unmittelbar aus einer völlig einzigartigen Künstlerseele erwachsen. In diesen unmittelbaren Bekenntnissen und Zeugnissen eines feinnervigen Farbgefühls offenbart sich der ganze, glückliche Reichtum einer traditionsbewußten Generation, der uns verloren ist. Welche faszinierenden Reize in den farbigen Studien des Künstlers lagen, erkannte schon Tischbeins eigene Zeit. Caroline bestätigt es, wenn sie schreibt: „In den Skizzen zu seinen größeren Bildern herrschte Freiheit und Genie, kam es aber zur Ausführung, so genügte er sich nicht, änderte dies und jenes, mäkelte dies und das, und es blieb stets die Ausführung hinter dem Entwurf zurück." Daher wirken denn die Skizzen, von denen hier zwei abgebildet sind, bereits wie kleine Gemälde.

Die Farben sind flüssig, etwas pastos aufgetragen. Einzelne warme reine Grundtöne, die flott nebeneinandergesetzt sind, erzeugen einen feinen Zusammenklang. Trotz des kleinen Formates ist die Komposition schon überraschend klar und groß gesehen.

Die gleiche Spontaneität des Empfindens und des unmittelbaren Gestaltens spricht auch aus einer großen Anzahl von Zeichnungen, von denen die Casseler Galerie köstliche Proben besitzt. Der Reichtum an Einfällen ist ganz erstaunlich. Eine ursprüngliche illustrative Begabung dokumentiert sich hier (s. Abb.). Vor diesen Arbeiten verstärkt sich unsere Überzeugung, daß auch Friedrich August Tischbein einer jener schöpferischen Geister ist, die an der Wende des 18. Jahrhunderts die spezifische Form deutscher Geistigkeit künstlerisch verkörpern.

Insofern wird man Tischbeins Bedeutung am besten gerecht, wenn man bei Bemühung um das Verständnis seiner Kunst ihn nicht aus dem Rahmen der geistigen Kultur seiner Zeit heraushebt. Er ist mit der verfeinerten Eleganz der Menschen, die er malte, aufs engste verwachsen. Er besaß das hohe Kulturbewußtsein, das seiner ganzen Generation eignete. Zeit seines Lebens verleiht der Geist des Rokoko allen seinen Werken seinen duftenden Reiz, während ihre klare Gehaltenheit aus einem sicheren Gefühl für Offenbarung des seelischen Kerns geboren ist. Auch Tischbeins Kunst ist ein Resultat der geistigen Strömungen seiner Zeit und daher letzten Endes ein besonders geprägter Ausdruck von dem, was die deutsche Geistigkeit zur Zeit ihrer höchsten und freiesten Entfaltung erstrebte. Vor allem aber ist sie ein vollgültiger Beweis — den auch die gegenwärtige Leipziger Ausstellung erbrachte — dafür, daß der deutschen Kunst an der Wende des 18. Jahrhunderts eine selbständige, schöpferische Kraft zugestanden werden muß.



Tischbein Federzeichnung



Velazquez Weibliche Studie (London, Kunsthandel)

ZUM WERK VON VELAZQUEZ UND MURILLO

VON AUGUST L. MAYER

Aus dem Besitz des Lord Dungannon ist vor einigen Monaten ein weibliches Brustbild (0,67 × 0,57 cm) in den Londoner Kunsthandel gelangt, das man den eigenhändigen Werken des Velazquez zuzählen darf. Es ist die Studie eines jungen Mädchenkopfes; das weißlichgraue Brusttuch mit braunschwärzlichem Besatz, eine Art Überwurf wirkt mehr wie eine Zutat. Wenn auch noch die Schatten stark betont sind und sich noch reichlich bräunliche Töne finden, so ist die Malerei des Ganzen doch schon von außerordentlicher Flüssigkeit, was man auch an nebensächlichen Stellen, wie bei dem Haarband, beobachten kann. Vergleicht man das Bild mit dem unvollendeten Münchner Porträt, so wird man nicht nur die Verwandtschaft, sondern auch den Fortschritt gegenüber dem Mannesporträt leicht feststellen. Auch die nahen Beziehungen zur sog. „Sibylle" im Prado und vor allem zu dem weiblichen Bildnis des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin sind bald fühlbar. Man wird somit kaum fehlgehen, wenn man diese Studie etwa in das Jahr 1631 datiert. Diese Fixierung scheint um so berechtigter, als die Zwergin auf dem aus verschiedenem Grunde 1631 zu datierenden Bildnis des Infanten Baltasar Carlos im Museum zu Boston technisch die engste Verwandtschaft mit dem Londoner Bild aufweist. Die Großzügigkeit und Sicherheit der Malerei, die Behandlung der Augen, wo schon etwas von dem Wogen der Atmosphäre von dem Gesicht wiedergegeben scheint, all dies dokumentiert die Meisterhand des Velazquez.

Die berühmte Sammlung der Mrs. H. O. Have-

meyer in New York birgt ein männliches Porträt, das vor Jahren von Ric. de Madrazo als Velazquez verkauft worden ist. Angeblich stammt es ursprünglich aus dem Königlichen Schloß in Madrid und ist Fragment eines Bildes, das bei einem Brand gelitten hat. Daß dieser männliche Kopf Ausschnitt aus einem größeren Bild ist, darf man sicher annehmen. Aber die Autorschaft des Velazquez scheint mir doch etwas zweifelhaft. Der Strich ist nicht so nobel, die Malerei zäh und etwas matt, die Zeichnung nicht von der Präzision, die man stets bei dem Meister trifft. Man sehe sich daraufhin vor allem die Augenpartie des Bildes an. Es scheint mir eher wahrscheinlich, daß wir hier eine zeitgenössische Kopie nach einem verschollenen Original vor uns haben, das wohl in den Jahren 1623 bis 1626 spätestens, d. h. in den ersten Jahren nach der endgültigen Übersiedelung nach Madrid entstanden ist. Sollten wir in diesem Fragment eine Wiederholung nach einem Porträt jenes Grafen Peñaranda, des Kämmerers des Infanten D. Fernando erblicken, der bei der Einführung von Velazquez am Königshof so bedeutsam beteiligt war?



Kopie nach Velazquez (?) Männliches Bildnis (New York, Mrs. H. O. Havemeyer)

*

Die Serie der Genrestücke Murillos darf um ein Hauptstück erweitert werden, das zwar schon von Curtis in seinem Katalog unter Nr. 456b (a group of peasants) kurz erwähnt und auch in London vor 85 Jahren einmal als Murillo ausgestellt war, im übrigen aber gänzlich unbekannt ist. Es stammt aus der Sammlung Sir Ralph Coote, Ballyfin (Irland), dessen Urgroßvater das Bild einst ausgegestellt hatte. Das Bild (1,07 × 1,43 cm) hat bei der Rentoilierung durch zu starkes Bügeln (wie so häufig in England) etwas gelitten, ist aber sonst in gutem Zustand. Besonders die rechte Hälfte zeugt aufs neue von der oft zu Unrecht geschmähten Kunst Murillos. Die Malerei ist wirklich flüssig, alles ist sicher und leicht hingeschrieben, dabei die Anatomie ebenso sorgfältig studiert, wie die zerlumpte Gewandung mit bekanntem Geschick wiedergegeben ist.

Das Bild, das in vielen Punkten die Vorzüge der 1655 gemalten Mariengeburt im Louvre und der Heiligen Leander und Isidor aus dem gleichen Jahr in der Sevillaner Kathedrale aufweist, ist wohl etwas später entstanden, d. h. man wird gut tun, es näher an die großen Bilder aus Sa. Maria la Blanca mit der Erzählung vom Traum des römischen Patriziers und der Gründung von Sa. Maria Maggiore, jetzt im Prado, heranzurücken, die man aus verschiedenen Gründen um 1665 ansetzt.

Man hat schon beobachtet, daß es sich hier nicht um ein Genrestück schlechtweg handelt, wo das Motiv der lausenden Mutter, das im 17. Jahrhundert so beliebt war, durch die Gestalten eines lachenden Burschen und eines grinsenden häßlichen Mädchens bereichert ist (in Parenthese sei bemerkt, daß die Bewegung des Mädchens mit dem Tuch sich auf Murillos Einzelfigur im Dorchesterhouse wiederfindet). Unzweifelhaft sind hier nicht nur die Modelle genau wiedergegeben, sondern man hat namentlich bei der Alten wie bei dem lachenden Jungen wohl das Recht in höherer Weise von Porträts zu reden. Es liegt an und für sich nahe, in diesen Beiden Mitglieder der Familie des Künstlers zu vermuten und es hat in der Tat auch nicht an Leuten gefehlt, die hier überhaupt eine Art „Familienporträt“ sehen wollten. Aber es wäre doch etwas sonderbar, wenn Murillo seine Angehörigen



Murillo Genreszene (London, Kunsthandel)

gerade in diesem Aufzug verewigt hätte. Außerdem müßte man dann annehmen, daß das Bild erst 1674 gemalt worden sei, da Murillos Gattin 1622 geboren, die älteste Tochter 1656 oder 1657 zur Welt gekommen und 1674 oder 1675 ins Kloster gegangen ist, der ältere Sohn Gaspar 1661 zur Welt kam und vor 1680 Geistlicher wurde, der jüngere Sohn Gabriel ca. 1665 geboren ist. Allein, wenn auch die Frau mit der Brille gewiß nicht die Züge einer gewöhnlichen Arbeiterfrau aufweist, so fragt es sich nicht nur, ob Murillos Tochter so mißgestaltet war, sondern ob der ältere Sohn, den der Vater für den geistlichen Stand bestimmt hatte, noch 1674 sich in ein solches Kostüm stecken ließ, bzw. es als tägliches Gewand trug. So muß die Frage, wer alles hier porträtiert worden ist, zunächst offen bleiben.



Watteau „La noce de village" (Schloß Sans-Souci)

DAS GEGENSTÜCK ZU WATTEAUS „BRAUTZUG" IN SCHLOSS SANS-SOUCI

VON C. F. FOERSTER

Unter den von Friedrich dem Großen als Werke Watteaus, Lancrets und Paters erworbenen Gemälden befindet sich eine kleine Anzahl, die bei der sorgfältigen kritischen Sichtung durch Paul Seidel[1] als unecht ausgeschieden und seitdem wenig oder gar nicht beachtet worden sind. Zu diesen gehört das von Matthias Oesterreich in seiner „Description des deux Palais de Sans-Souci etc." (Potsdam 1773, Nr. 290) als „La Noce de Village; petit tableau charmant, peint par Paterre" beschriebene Bild, das in der kleinen Galerie des Schlosses Sans-Souci noch heute als Gegenstück zu Watteaus „Brautzug" („La Mariée de Village", Seidel Nr. 149) hängt, und dessen trotz mangelhafter Erhaltung unverkennbare hohe Qualität die Frage nach seinem Urheber rechtfertigt.

Das sehr figurenreiche Bild zeigt eine rechts von Bäumen und einer hohen Gebäudegruppe abgeschlossene Dorfaue, die sich nach links hin in die Tiefe zieht. Im Vordergrunde tanzen zwischen Gruppen zuschauender Herren und Damen zwei Paare zu den Klängen einiger unter einem hohen Baume sitzenden Musikanten. Aus der Baumkulisse links, in deren Schatten weitere Zuschauer lagern, nähert sich eine Schar von Masken — darunter Sultan und Sultanin — einer Gruppe von drei sitzenden Damen, deren einer Mezzetin einen Pierrot präsentiert. Im Schatten einer Laube ganz rechts sitzt eine Gesellschaft bei Tische, zu der eine „diseuse de bonne aventure" getreten ist. Im Mittelgrunde, den eine Reihe von Buden abschließt, zieht eine Komödianten-Truppe, ein Pierrot zu Esel an der Spitze, unter die eine Gasse bildende Menge; und fern im Hintergrunde treibt noch eine weitere Zahl winziger Figürchen ihr Wesen.

Daß dieses Bild mit vollem Recht aus der Reihe der Werke Paters ausgeschieden worden ist, ergibt der Augenschein ohne weiteres: man wird Paters

Malweise ebensowenig darin finden wie den charakteristischen Typus seiner etwas rundlichen und derben Figuren. Vermutlich ist die alte Zuschreibung durch eines seiner Hauptbilder, das jetzt im Neuen Palais befindliche „Fest im Freien“ von 1733 (Seidel Nr. 86) veranlaßt, das in größerem Maßstabe das gleiche Thema in sehr ähnlicher Anordnung mit vielen verwandten Einzelzügen, die der Gegenstand ergibt, behandelt. Allein gerade diese äußere Übereinstimmung, dank deren das eine Bild die mannigfaltigsten Gegenbeispiele für die Figuren und Vorgänge des anderen liefert, machte den Gegensatz zwischen beiden besonders anschaulich.

Noch weniger kommt Lancret, den das Österreichische Verzeichnis gelegentlich mit Pater verwechselt, als Urheber in Frage, und dasselbe gilt von dem anonymen Watteau-Nachahmer, der etwas an Pater erinnert und von dem ein paar ganz effektvoll im Stil der späten Werke Watteaus hingemalte Bilder herrühren, z. B. die im Speisezimmer von Sans-Souci hängende „Gesellschaft in einem Parke“ (Österreich Nr. 276)[2], die wahrscheinlich eigens angefertigt wurden, um das Verlangen des Königs nach großen Bildern von Watteau zu befriedigen. Überhaupt wird man den Künstler unseres Bildes vergeblich in dem Kreise der Maler suchen, die wie die drei erwähnten — jeder in seiner Weise — von dem Stil der reifen Zeit Watteaus ausgehen. Dagegen ergibt ein Vergleich mit dem „Brautzug“ und anderen Frühwerken des Meisters wie den „Gärten von Saint-Cloud“ (Madrid, Prado) oder der „Promenade sur les Remparts“ (Stich von Aubert) eine auffallende Übereinstimmung in der Proportionierung, Haltung und Gruppierung der Figuren. Es sind die gleichen überschlanken, hochaufgerichteten Gestalten, die gleichen in ihren starren Corsagen steif dasitzenden Damen mit den zierlichen Puppenköpfen und die gleichen lässig-eleganten Herren, die gleichen Trachten und die gleichen verhaltenen Gebärden. Und wenn wir genauer hinsehen, finden wir sogar im Vordergrunde rechts — in etwas anderer Kleidung — das wohlbekannte wandelnde Paar aus dem Bilde „La Cascade“ (Stich von Scotin).

Angesichts dieser Übereinstimmungen wird man fragen müssen, wer außer Watteau selbst das Bild gemalt haben könnte, denn es darf zugleich nicht übersehen werden, daß die Anlage des Ganzen von den übrigen uns bekannten Werken der Frühzeit Watteaus erheblich abweicht. Es ist keines darunter, das in ähnlicher Weise bis weit in die Tiefe hinein mit unzähligen, sorgsam abgestuften Gestalten angefüllt ist. Auch der ungewöhnlich figurenreiche „Brautzug“, der den nächstliegenden Vergleich bietet, ist ganz anders angeordnet und spielt sich auf einem Schauplatz von wesentlich geringerer Tiefe ab. Daß ein Nachahmer sich die Formensprache des jungen Watteau so liebevoll angeeignet und in dieser eine Komposition, die in gewisser Weise über die Leistungen seines Vorbildes hinausgeht, selbständig gestaltet haben sollte, erscheint undenkbar. Ein Fälscher gar würde sich die Sache gewiß bequemer gemacht haben.

Wohl aber drängt sich hier der Name von Watteaus Lehrer Gillot auf. Daß die seltsamerweise so gut wie ganz verschollenen Tafelbilder Gillots eine enge Verwandtschaft mit Watteaus Jugendbildern gehabt haben müssen, ist stets angenommen worden. Sollte hier der Fall so liegen, daß wir es mit einer Arbeit Gillots zu tun haben, an dessen Formensprache sich der junge Watteau in seinen ersten Werken auf das engste angeschlossen hätte? Diese Frage muß verneint werden. Denn so wenig wir den Maler Gillot kennen, so gut ist uns der Graphiker bekannt, und seine von kräftigen, lebhaft bewegten Gestalten gefüllten Blätter zeigen uns nicht nur eine ganz andere Handschrift, sondern auch ein ganz anderes Temperament. Und das ist das Entscheidende. Wie würde des sprühende, zu Späßen aufgelegte Geist Gillots — von dem wir nicht nur aus seinen Werken wissen — solch ein ländliches Freudenfest belebt haben — und wie still und gemessen geht es auf unserem Bilde zu!

Eben diese Stille und Gemessenheit entspricht dem Temperament Watteaus. Es ist nicht nur die Befangenheit des Anfängers, die den Figuren der „Gärten von Saint-Cloud“ und des „Brautzuges“ jene steife Grazie gibt, die ihnen einen so eigenen Reiz verleiht; sein dem Jähen und Lauten abholdes Temperament hat ein gut Teil daran. Und ebensowenig ist es die Ängstlichkeit eines Nachahmers, die unserem Bilde die laute Lustigkeit schuldig geblieben ist, die man erwartet. Denn wenn wir die Gruppen der Gäste dieser Kirmes mustern, erkennen wir nicht in der Tat Watteaus Menschen wieder, die von Watteaus Geist und von Watteaus Anmut belebt sind? Nur figurieren sie hier auf einem Schauplatz, aus dem sie sich heraus-

sehnen, und auf den sie ihr Schöpfer nie wieder geführt hat. Schon der „Brautzug“, dem unser Bild in der Entstehung unmittelbar vorangehen müßte, zeigt uns, wie anders er das Ganze faßt, um jedes Gewimmel zu vermeiden. Seine endgültige Gestaltung des Themas hat uns der Meister später in der „Dorfhochzeit“ („L'Accordée de Village“, London, Soane-Museum) gegeben, wo wir auf engem Raum eine kleine Schar in unbefangener Fröhlichkeit vereinigt sehen.

In der farbigen Erscheinung steht das Bild dem „Brautzuge“ sehr nahe. Es wirkt heute etwas unruhiger und bunter als sein Nachbarbild, dessen Zustand keine unbedingt sicheren Schlüsse auf seine ursprüngliche farbige Haltung zuläßt. Denn bekanntlich ist dieses Hauptbild der Frühzeit des Meisters leider arg verdorben: mit Ausnahme der hellen Gesichter und Figuren des Vordergrundes ist die Farbe überall stark zerrissen, und an manchen Stellen des Hintergrundes sind die Gestalten zu körperlosen Schemen verblichen, während wieder andere Partien stark nachgedunkelt sind. Auch unser Bild hat ähnliche Veränderungen erlitten, ohne jedoch in demselben Maße ruiniert zu sein. Die helle Mittelpartie ist vielmehr ziemlich gut erhalten, besonders die Hauptgruppen, die auf der Abbildung unvermittelter herausleuchten, als dies auf dem Original der Fall ist. Sie zeigen dieselbe emailartige klare Glattheit, die den unverdorbenen Stellen des „Brautzuges“ eigen ist. Dagegen sind auch hier die Laub- und Schattenpartien stark mit Sprüngen durchsetzt, und die dunkelsten Stellen — zumal im Vordergrunde links — haben eine blasige, zerfurchte Struktur angenommen.

So unerwünscht dieser Befund an sich ist, gibt es uns doch ein weiteres Argument für die Echtheit unseres Bildes. Denn was hier den Verderb verschuldet hat, ist nicht das „climat rude du Brandebourg“, dem gewisse französische Kunstschriftsteller gewohnheitsmäßig die Berechtigung versagen, Watteaus Meisterwerke zu beherbergen, obwohl sie doch eigentlich froh sein müßten, daß es in Deutschland Dinge gibt, die Frankreich Ehre machen.[3] Denn, wie auch andere Frühwerke beweisen, die dieses „rauhe Klima“ nie gespürt haben — die späten Bilder seiner Hand haben sich in Berlin und Potsdam vorzüglich konserviert — liegt die Ursache bei dem Meister selbst, dessen Unbekümmertheit um die Gesetze der Öltechnik schon seine Zeitgenossen einstimmig beklagen. Die Schuld liegt an seiner Gewohnheit, seine Malerei ganz oder zum Teil mit einer fetten Ölschicht zu grundieren, die unendlich langsam trocknete und in den schneller trocknenden Farben der Oberfläche nach und nach schreckliche Verwüstungen angerichtet hat. Diese beim Trocknen reißende und aus Mangel an Licht nachdunkelnde Schicht hat die Farben zerrissen und getrübt, und nur die dicker gemalten, stark mit Bleiweiß gemischten hellen Partien haben dieser Unterminierung mehr oder weniger Stand gehalten.

Zu bemerken ist noch, daß das Bild nachträglich auf dieselbe Größe wie der „Brautzug“ gebracht zu sein scheint (65 × 92 cm), von dem es sich im übrigen durch den etwas kleineren Maßstab der Figuren unterscheidet. Unten zeichnet sich ein Streifen von fünf, an der linken Seite ein solcher von 10 cm Breite ab, die zwar möglicherweise einmal umgeschlagen gewesen sein können, wahrscheinlicher aber später angesetzt worden sind, da die Farbe nicht in demselben Maße die rauhe und zerrissene Beschaffenheit aufweist, die gerade die benachbarten Teile des Vordergrundes beeinträchtigt. Was man von der Malerei an dieser Stelle, die besonders dunkel geworden ist, erkennen kann, läßt ein sicheres Urteil über den Maler nicht zu; sie verrät jedoch zum mindesten eine sehr geschickte Hand, die keinesfalls die eines Potsdamer Restaurators sein dürfte.

[1] Siehe Paul Seidel, Französische Kunstwerke des 18. Jahrhunderts im Besitz S. M. des Deutschen Kaisers und Königs von Preußen, Berlin 1900 (Kritischer Katalog, hier zitiert als „Seidel“), ferner: P. Seidel unter Mitwirkung von W. Bode und Max J. Friedländer, Gemälde alter Meister im Besitz S. M. des Deutschen Kaisers und Königs von Preußen, Berlin o. J., und Hohenzollern-Jahrbuch 1915, Die Wohnräume Friedrichs d. Gr. in Schloß Sans-Souci, von P. Seidel.

[2] Das Gegenstück dazu, der „Tanz in einem Parke“, das Seidel in seinem Katalog (S. 141) derselben Hand zuweist, ist seitdem als Arbeit Paters erkannt worden (Hohenzollern-Jahrbuch 1915, S. 155).

[3] Bei Edmond Pilon, Watteau et son école, Brüssel 1912, der die hier angeführten Worte von Virgile Josz zitiert, steht zu lesen, daß das Bild nachgedunkelt, gerissen und verdorben sei, weil es zu offen der Sonne ausgesetzt war. In Wahrheit liegt der Raum, in dem das Bild seit 1747 hängt, nach Norden! Überhaupt ist es lehrreich, die ganze Stelle (S. 75, 76) mit Seidels Angaben zu vergleichen, die Pilon in der charmantesten Weise für seine Zwecke zurechtstutzt.

RIEMENSCHNEIDERS WÜRZBURGER MUTTER GOTTES IN VIER FASSUNGEN

VON OSKAR FISCHEL

Der Sprache dieser vier Abbildungen hat der nachdenkliche Kunstfreund wenig hinzuzufügen. Es liegen ihnen Photographien zugrunde, die in etwa 30 Jahren vom Original aufgenommen wurden, sie dienten also einer Generation der Kunstwissenschaft unwidersprochen und unbezweifelt als Dokumente, im Zenith kritischer Forschung und Stilanalyse!

Über den tatsächlichen Vorgang mögen die Archive der Kirche Auskunft geben; in den Akten der Denkmalspflege wird man darüber kaum viel zu erwarten haben. Der psychische Vorgang beim Kunsthistoriker in dieser produktiven Epoche ist bekanntlich so zu denken: man kommt nach Jahren wieder einmal in die Kirche, findet sie mit Befriedigung hergestellt, vom Gerüst befreit, man kann also vergleichen, messen, sich einfühlen. Richtig, da steht die „Madonna" von Riemenschneider; sie ist auch restauriert; frisch bemalt? also verdorben! — schade! unverantwortlich! man sollte wirklich einmal dagegen schreiben. Jetzt lohnt es kaum noch, sich bei diesem verlorenen Stücke aufzuhalten; übrigens in zwei Stunden geht der Zug nach Bamberg, und drüben in St. Burkard muß man vorher noch eine „Madonna" von Riemenschneider gesehen haben. — Zuhause tauscht man dann seine Eindrücke mit Kollegen aus. Bei einem von ihnen hat sich in Schwabach der Pfarrer entschuldigt: die Kirche sei arm, man habe noch immer nicht das Geld beisammen, um den Hochaltar von Wohlgemut und Stoß zu erneuern; ein anderer hat gehört, daß der Altar von St. Wolfgang neu gemalt ist, wird, werden soll — man ist sich einig über das Verwerfliche aller dieser Dinge, erinnert sich dabei seiner Kollegen in der Denkmalspflege — was müssen sie darunter in aller Stille leiden! — und kehrt zur positiven Arbeit zurück, stellt weiter Chronologie und Schüleranteile fest oder erwirbt und verwaltet Kunstwerke fürs Museum.

Wer hat ein Interesse daran, daß dieser köstliche nationale Besitz geschont wird? und auf der anderen Seite: wem liegt daran, ihn so oft erneuern zu lassen, daß vom Alten nichts mehr übrig bleibt? Sollten sich diese Interessen wirklich nicht vereinigen lassen? Der Kunstfreund mit seiner femininen Geistigkeit „taceat in ecclesia", denn die Kirche ist in diesen Räumen Herr; ihr ist dies kostbare Werk vererbt, als heiliger Text, als Bildinschrift, als Gebrauchsgegenstand im höchsten Sinne, und die Sorge liegt ihr ob, den ganzen Bau mit seinem Schmuck in benutzungsfähigem, d. h. in würdigem Zustand zu erhalten. Sie kann nicht Ruinen stehen lassen und braucht keine Verwitterung zu dulden, wo sie zu Hause ist und Pflichten zu erfüllen hat.

Aber wenn in jedem Kunstwerk eine Gesinnung sich ausspricht, und wenn die Kirche ihre Aufgabe darin sieht, die Gesinnung wachzuhalten, die einem solchen Bildwerk als Stiftung innewohnt, weil sie es in glücklichen Zeiten geschaffen hat, da Kirche, Kunst und Volk eines waren, so muß sie auch den alten Text schützen und darf ihn nicht bis zur Unkenntlichkeit zerstören lassen. Sie ist Erbe und Verwalterin und nicht Eroberer, dem, was er vorfindet, wesensfremd ist, denn sie besitzt bewundernswert viele Kräfte, seelische und materielle, und verfügt über genügende und reichliche Mittel, die Erhaltung des geheiligten Alten und die Forderungen des jeweiligen Lebens in Einklang zu bringen. Wir können als gelegentliche Gäste nur ahnen, welche gemütlichen Kräfte dieses Bildwerk, von Generation auf Generation vererbt, gerade an solcher Stelle mit dem Bewußtsein der Bevölkerung verbinden, und werden nur innerlich einen Weg dazu finden, wenn wir es im alten Zusammenhang und in Obhut derer sehen, für die es entstand.

Niemand, der eine Empfindung für die seelischen Kräfte hat, die auf diesem Boden und in dieser Luft solche Werke erwachsen ließen, wird wünschen können, daß die entwurzelte, aus geistigem

und physischem Zusammenhang gerissene Gesellschaft von bildender Kunst in unseren Museen noch um ein Stück vermehrt würde. Aber Riemenschneiders schönste Mariengestalt, eine rechte Pfeilerfigur, steht vor der flachen Wand heut kaum noch, wie ihr Schöpfer sie berechnet hat. Wenn Würde und Ordnung der Kirche an dieser Stelle alle zehn Jahre eine Erneuerung verlangen, so mag man sie an einer Kopie vornehmen. Am Original hat, weit über die Rechte der Gemeinde hinaus, die Nation einen Anteil, als der Schöpfung aus den poetischen Quellen des Volkes, und das Volk hat ein Recht, diese seine Poesie im Urtext, ohne Zutat und Entstellung zu genießen. Man sollte endlich diese ehrwürdigsten Stücke schützen, sie von den Entstellungen einer sinnlos gewordenen Pietät befreien und so wahrhaft erneuen.

Was man an Portalen mit Glück begonnen hat: die dekorative und architektonische Wirkung durch Ersetzen der dem Untergang geweihten kostbaren Statuen zu wahren, die Originale aber im Bannkreis der Kirche, im Schatten ihrer Türme, in der Sakristei oder in ihrem Machtbereich, wie es sich auch in einem Diözesan-Museum verkörpern läßt, zu bergen, sollte das in einem Fall von solcher Würde und Wichtigkeit unmöglich sein?

Was ist hier geschehen?

Ein kostbares Bildwerk, zufällig die glücklichste Schöpfung eines der sinnigsten alten Meister, gehört noch immer dem Kultus im Bereich der Kirche, für die es geschaffen wurde. Vor 40 Jahren zog sich noch um seine Konsole ein Lichtrechen, zum Zeichen, daß es im Bewußtsein der Gemeinde lebt. Sie mag damals schon gelegentlich von den Wirkungen des Kerzenrauchs gelitten haben und darum ausgebessert sein (Abb. 1). Soviel man nach der ältesten Aufnahme urteilen kann, haben die Augensterne den etwas nazarenischen Blick erneuerter Bemalungen, aber nichts scheint sich an Farbe besonders vorzudrängen. Das Gesicht, in länglich geschnittenem Oval, das für Riemenschneider wie für sein Vorbild Rogier den Inbegriff von Heiligkeit bedeuten mochte, durch die Strähnen des offenen Haares betont, und von diesem Oval klingt ein Formentanz über die Gestalt weiter, im pelzgesäumten Halsausschnitt, im Zug des weichen Schleiers, dem die Linie des Kindes antwortet, im großen und kleinen Motiv des Mantels wiederhallend und von der Mondsichel aufgenommen.

Das Kind, in der milden und müden Heiterkeit, die sich im Spiel mit dem Füßchen ergeht, durch keinen scharfen Zug aus der seelischen Nähe der Mutter entfernt.

War das Original überhaupt farbig, was bei Riemenschneider und vollends bei einer Steinfigur gar nicht feststeht, so mögen die stillen Valeurs an dieser Photographie, an Haar, Schleier, Pelzsaum das Richtige wiedergeben. An dem kleinlichen Goldsaum des Mantels, der nicht an der rechten Stelle zu verschwinden weiß, darf man zweifeln. Aber noch atmet alles in der kultivierten Sachlichkeit, die, trotz oder wegen aller technischen Fortschritte der letzten Zeit, die alten Photographien für sich zu haben pflegen, den Reiz des Originalen, von der Oberfläche der Fleischteile, wo man die Feinheit der Meißelführung zu finden meint, bis zum Spiel der in Licht und Schatten besonders zart unterschiedenen Finger. Der Hintergrund ist in dieser Platte abgedeckt, vermutlich weil sie reproduziert werden sollte, nach einer Unmanier, die Konturen von Plastik zu mißhandeln, die heute noch selbst in kostbaren offiziellen und privaten Publikationen für die Lieblosigkeit derer Zeugnis ablegt, denen diese Dinge „Beruf" geworden sind.

Fast muß man in der letzten Generation die Liebe noch mehr fürchten, denn wie sie sich des frommen Bildes bemächtigt hat, zeigt die zweite Photographie etwa von 1900 (Abb. 2). In ganz erneuerter Fassung steht das Bildwerk vor dem unmöglichsten Tapeziererkunststück eines Vorhangs. Die Steinfigur hat die Bemalung und Vergoldung einer Holzplastik bekommen, deren Winkelzüge jedem Rhythmus im Linienspiel entgegenarbeiten. Man schwindelt, wenn man dem Zug der Säume, dem Äußeren und Inneren des Mantels nachfragt. Die Verbrämung am Ausschnitt des Kleides, nach burgundischer Mode Pelz, und in Riemenschneiders liebevoller Art stofflich sehr wohl vom Tuch unterschieden, ist hier zu Borten mit fasettierten Edelsteinen umgedeutet, wie sie der romanische Wipprecht von Groitzsch, am Ende auch nur so schön auf den bemalten Gipsabgüssen, trägt. Und trotz all dieser Unbill hat sich die Linie des zurückliegenden Gesichtsovals doch nicht zerstören lassen — sie wirkt noch immer klar Riemenschneiderisch —, aber um so mehr weicht jetzt das Kind, ein deutliches Zeichen der Zerstörung, mit seiner brünetten Präzision von dem Typus der Mutter ab. Über die





I II

Riemenschneider: Die Würzburger Mutter Gottes





III IV

Riemenschneider: Die Würzburger Mutter Gottes

Formen hat sich eine schlammige Farbe gelegt, die in kreidigen Reflexen jede Modellierung ertötet.

Dies scheint denn doch den geistlichen Herren „zu bunt" geworden zu sein. Die dritte Aufnahme (Abb. 3) 1910 zeigt eine Art Wiederherstellung; man findet sie „fassungslos", man sieht wenigstens wieder den Stein; aber die einheitliche Tonstärke von Schleier und Büste, die Einfarbigkeit von Kleid und Pelzsaum wecken Bedenken, und besonders die unter den Lidrand gehobene Pupille macht sich verdächtig. Die Aufnahme, nicht hoch genug eingestellt, wird den spätgotischen Formen in dieser Verschiebung kaum gerecht. Immerhin, man wird relativ froh, die alte Farbe loszusein und die neue noch nicht zu sehen. So hat Dehio das Werk in dieser Aufnahme publiziert mit dem zufriedenen Zusatz „vor der neuen Bemalung". Denn neuerdings — jetzt! — d. h. bis auf weiteres, steht die Gestalt vor einem flach gemalten quadratischen Stück Stoff und blickt mit großen dunkeln Augen in die Kirche: (Abb. 4) das Gesicht maskenhaft zugestrichen, vom Kind in der Ähnlichkeit himmelweit entfernt. Im Mantelfutter hat sich eine ganze Deckenmalerei eingenistet, die aus Soest und Methler stammen könnte. Man nimmt dem Erfolg des Bemalers nichts, wenn man Einiges von der Veränderung im Ausdruck aus der Aufnahme von unten her erklärt, bei der sich das Gesichtsoval und alle Proportionen stilwidrig verkürzt zeigen.

Was hier geschehen, läßt sich durch undiskutierbare Dokumente festlegen. Daß der Kunstgeschichte diese Dokumente an ihren Pflegestätten und in Büchern und Publikationen unbedenklich als Anschauungsmaterial dienen dürfen, entbehrt gewiß nicht der Komik. Die Pfleger kirchlicher Kunstwerke haben Gegenstände des Kultus zu verwalten und stehen unter anderer Verantwortlichkeit als derjenigen, die den Vertretern der historischen Wissenschaft obliegt. Doch der Nation gegenüber gibt es nur ein und dieselbe Verantwortlichkeit.

Ein solcher Fall in aller seiner Deutlichkeit sollte „den Lenkern und den Leitern" einmal klarmachen, was unter ihren Augen überall von der Nogath bis zum Rhein geschieht und geschehen darf. Tua res agitur! Aber auch tua maxima culpa!

Sie haben nur die Wahl!

EIN VERGESSENES WERK LORENZO BERNINIS

VON HERMANN VOSS

Baldinucci berichtet in seiner Biographie Berninis, daß dem Meister gegen das Ende des Pontifikats Innozenz X. (gest. 1655) von König Philipp IV. von Spanien ein monumentaler Auftrag erteilt worden sei, „ein großer Kruzifixus aus Bronze, der in der Begräbniskapelle der spanischen Könige (im Escorial also) seinen Platz fand". Für alle neueren Monographen Berninis ist der Verbleib dieses offenbar wichtigen Werkes ein völliges Rätsel geblieben, auch die Beschreibungen des Escorial, die von dem heutigen Besucher benutzt werden, hüllen sich in Schweigen. Was aber als fast noch merkwürdiger erscheinen muß: nicht einmal die ausführlichen älteren Werke über das berühmte und vielstudierte Bauwerk geben eine deutliche Auskunft. In des Padre Francisco de los Santos oft aufgelegter und ins Englische übertragener „Descripción del R. Monasterio de S. Lorenzo de El Escorial" (Erstausgabe 1657 in Madrid) ist der Name Bernini überhaupt nicht erwähnt, was um so mehr überraschen muß, als der Verfasser die Aufstellung des Bronzekruzifixes in dem von Philipp IV. prunkvoll vollendeten Panteón de Reyes (1654) miterlebt haben muß. Vergleicht man aber sorgsam die erste Auflage des Werkes mit den folgenden, so gewinnt man einige Anhaltspunkte, aus deren sinngemäßer Verbindung untereinander, wie sich zeigen wird, das Schicksal des Berninischen Werkes unzweideutig zu rekonstruieren ist.

Daß Philipp IV. die Arbeit des gefeierten römischen Meisters ursprünglich für die Grabkapelle bestimmt hatte, bezeugen unverkennbar die oben angeführten Worte des über Bernini im großen und ganzen vorzüglich unterrichteten Baldinucci, noch mehr aber der Wortlaut der Stelle in dem der Biographie angefügten Werkeverzeichnis: „Kruzifixus in Lebensgröße für den Altar der Königlichen Kapelle Philipps IV., Madrid." Trotz der ungenauen Ortsbezeichnung Madrid (statt des Escorial) sieht man doch, daß Baldinucci über die Bestimmung des Werkes vollkommen unterrichtet gewesen sein muß; ist ihm doch bekannt gewesen, daß das Kruzifix auf dem Altar der Kapelle aufgerichtet werden sollte. Diese Angabe findet ihre ergänzende Bestätigung durch den Padre de los Santos, der 1657 über den an diesem Ort angebrachten Kruzifixus folgendes sagt:

„Es este Crucifixo de Bronze, de 5 pies de alto, y de tan excelente hechura, que serán pocas, ó ninguna, las que llegaren á su primor, y valentia; hizose en Roma."

Obwohl der Name Berninis hier nicht genannt ist — bei dem wenig kunstgebildeten Pater vielleicht nicht allzu verwunderlich —, bezeugen doch seine emphatischen Worte die hohe Schätzung, die das Kunstwerk genoß; Größe und Material passen zu den Angaben Baldinuccis, und der Zusatz, daß es in Rom gearbeitet worden sei, läßt die Identität als noch sicherer erscheinen.

Nimmt man nun eine der späteren Ausgaben des Buches (z. B. diejenige von 1698) zur Hand, so trifft man an der oben zitierten Stelle auf eine merkwürdige Veränderung: hinter „Bronze" hat sich der Zusatz „dorado" eingeschlichen, während das übrige unverändert blieb. Man könnte zweifeln, ob dies geschehen sei, um die Genauigkeit der Beschreibung zu erhöhen, oder ob etwas anderes dahinter stecke — wenn nicht auf S. 93 (a) anläßlich der Beschreibung der Capilla del Colegio ein Altar mit einem Kruzifix erwähnt würde, über den folgendes gesagt wird:

„Formase en medio de este Retablo un Nicho, o Capilla quadrada, en que está colocada una Imagen de Christo Señor Nuestro crucificado, de preciossisima hechura. Es de Bronze, y estuvo antes en la Capilla del Panteon, y por ser pequeño para allí, aunque tiene 5 pies de alto, mandó el Catolico Rey Filipo IV. se pusiesse aquí, y se le hiziesse este Retablo, para que estuviesse con toda decencia."

Es kann nunmehr also kein Zweifel mehr bestehen: noch unter Philipp IV. verließ Berninis Kruzifixus die Stelle im Pantheon, für die er gearbeitet worden war, weil er hier, trotz einer Höhe

von 5 Fuß, zu klein wirkte, und gelangte nunmehr auf den Altarplatz der Capilla del Colegio, auf dem sich vorher eine große Kreuzigung von Pellegrino Tibaldi befunden hatte. Dem König war, möglicherweise aus Gründen der Pietät, der Gedanke gekommen, auf dem Altar der Grabkapelle den älteren, vergoldeten Kruzifixus des Pietro Tacca zur Aufstellung zu bringen, den der Künstler 1616 Philipp III. zum Geschenk gemacht hatte. Indem er aber dem Kruzifix Berninis eine andere Stelle anwies, lag ihm daran, dieser Handlung alles zu nehmen, was von dem berühmten Künstler oder seinen Verehrern als eine Zurückstellung hätte empfunden werden können; deshalb bestimmte er ihn für einen anderen ehrenvollen Raum und verfügte ausdrücklich, er solle dort mit aller ihm zukommenden Sorgfalt untergebracht werden.

Nachdem wir den historischen Tatbestand bis zu diesem Punkte wieder hergestellt haben, müssen wir uns kurz mit den Irrwegen der neueren Bernini-Forschung beschäftigen. Fraschetti hatte die Angaben Baldinuccis unbedenklich mit einer Notiz im Tagebuch des Gigli von 1649 identifiziert und danach angenommen, daß nicht Philipp IV. das Kruzifix bei Bernini bestellt habe, sondern der Papst, der damit der Braut des Königs, Marianne von Österreich, ein Geschenk gemacht haben sollte, als diese 1649 auf der Reise nach Spanien Mailand passierte. M. Reymond hat diese Kombination — wie gewöhnlich — von Fraschetti als feststehende Tatsache kritiklos übernommen, ohne auch nur mit einem Worte anzudeuten, daß es sich um eine mindestens sehr unsichere Hypothese handelt. Skeptischer verhielt sich Riegl in seinem Baldinucci-Kommentar (Wien 1912), ohne aber dem wahren Sachverhalt seinerseits auf den Grund zu gehen oder auch nur einen Blick auf die spanischen Quellen zu werfen. Er macht gegen Fraschettis These lediglich den Einwand, der Papst werde „viele Kruzifixe zu verschenken gehabt haben", was gewiß sehr richtig bemerkt ist, aber nicht den Kern trifft.

Die wirklichen Gegengründe gegen Fraschettis These liegen vielmehr im Folgenden:

1. Baldinucci verlegt die Entstehung des Kruzifixes in die letzten Jahre Innozenz X., und in der Tat ward das Panteón de Reyes im Escorial gerade 1654 vollendet, ein Jahr vor dem Tode jenes Papstes. Die Übereinstimmung dieser Tatsachen und Daten spricht eine beredte Sprache; es ist offenbar ganz abwegig, eine Gigli-Notiz von 1649 in diesen Zusammenhang hineinzuziehen; schon die chronologischen Gründe genügen, um eine solche Identifizierung als höchst unwahrscheinlich hinzustellen.

2. Der für Marianne von Österreich bestimmte Kruzifixus wurde der Erzherzogin in einem prunkvollen Behältnis („dentro una ricchissima cassa", laut Gigli) überhändigt, zusammen mit anderen kostbaren Dedikationen des Papstes. Dies weist unzweifelhaft auf einen Kruzifixus von bescheidenen Proportionen, der für private Devotion bestimmt war. Die Überreichung geschah zudem durch den Kardinal Ludovisi während der Durchreise der Königsbraut durch Oberitalien: wie hätte es da dem Papst in den Sinn kommen sollen, einen lebensgroßen Kruzifixus in „reichverzierter" Umhüllung zu verschenken? Wie stellen Berninis Biographen sich überhaupt die Form des von Gigli genannten Behältnisses vor? Und wie denken sie sich den Transport eines solchen Danaergeschenks von Rom nach Mailand und von dort nach Spanien?

3. Zugegeben, daß im Escorial später Berninis Name in Vergessenheit geraten ist, was sich aus der Geschichte sowie aus der Fülle der dortigen Kunstwerke immerhin nicht allzu schwer erklärt: warum aber sollte der wohlinformierte zeitgenössische Tagebuchschreiber Gigli in Rom, wenn er die Schenkung eines lebensgroßen „Corpo Santo" an eine auswärtige Fürstlichkeit mit allen Einzelheiten aufnotierte, gerade den Umstand verschwiegen haben, daß kein geringerer als der gefeiertste Meister seines Jahrhunderts dieses Kunstwerk in Rom geschaffen hatte?

Wie man sieht: Unmöglichkeiten über Unmöglichkeiten! Es liegt also nicht der mindeste Anlaß vor, an Baldinuccis Angaben zu zweifeln, die überall durch die Tatsachen ihre Erklärung und Bestätigung finden. Fassen wir den historischen Vorgang noch einmal in aller Kürze zusammen: Bernini arbeitete den Kruzifixus im Auftrage Philipps IV. 1654 oder schon 1653; das Werk gelangte auf dem Altar des Panteón de Reyes 1654 zur Aufstellung; 1657 befand es sich noch dort, hatte aber auf Veranlassung des Königs wenige Jahre darauf, spätestens 1665 (Philipps IV. Todesjahr) in der Capilla del Colegio einen neuen Platz gefunden.

Hier ist es nun, offenbar nicht leicht zugänglich und etwas beiseite gestellt, gegen Ende des 18. Jahr-



Bernini Kruzifixus

hunderts von D. Antonio Ponz gesehen worden, der dem Escorial den zweiten Band seines „Viaje de España" gewidmet hat (Madrid 1777) und auf S. 220 auch Berninis Werk in der Capilla del Colegio mit einigen Worten streift. Ponz äußert, ohne das genaue Schicksal des Kruzifixus zu kennen, die Vermutung, Baldinucci habe unter der „Königlichen Kapelle Philipps IV." jedenfalls die Grabkapelle des Escorial verstanden. Weiter aber scheint ihm der historische Vorgang nicht bekanntgeworden zu sein. Um so interessanter ist es gerade darum, daß er, entweder auf Grund mündlicher Tradition oder eines eigenen „stilkritischen" Urteiles, den Namen seines Urhebers richtig nennt, wobei ihm seine Kenntnis Baldinuccis in jedem Falle eine wichtige Hilfe gewesen ist. Noch zu Anfang unseres Jahrhunderts befand sich das Werk an der gleichen Stelle; Fraschetti hätte also (1900) sehr wohl Gelegenheit gehabt, es zu sehen oder doch mindestens seine Existenz literarisch festzustellen. Ein Führer von 1907 (Pérez y Fernández y Sánchez, Guía histórica . . . de S. Lorenzo de El Escorial) nennt sogar noch, vermutlich auf Ponz fußend, den richtigen Autornamen. Nicht lange darauf aber verbannte man Bernini an einen Ort, wohin nur der von kundiger Hand gewiesene Besucher vorzudringen imstande ist. Der Verfasser dieser Zeilen hatte das Glück, den ausgezeichneten Kenner der spanischen Kunst und ihrer Monumente, Juan Allende Salazar, bei seinen Nachforschungen zum Begleiter zu haben. Seiner Liebenswürdigkeit und Kenntnis vor allem verdankt er die Bekanntschaft eines nunmehr tatsächlich als völlig vergessen anzusehenden Bernini-Werkes, das viel-

leicht sogar in Gefahr ist, eines guten Tages vergeblich gesucht zu werden, falls nicht die Öffentlichkeit auf die Unhaltbarkeit des gegenwärtigen Zustandes aufmerksam gemacht wird.

Leider ist die Photographie, die auf meine Veranlassung im Escorial angefertigt wurde, infolge solcher ungünstiger äußerer Umstände nicht eben sehr geglückt. Man erkennt immerhin die für Bernini charakteristische bewegte Führung der Kontur, ahnt die Feinheit der Innenmodellierung und bekommt von der hohen Schönheit des Werkes eine annähernde Vorstellung. Den ganzen plastischen Reichtum dieses Körpers jedoch kann einzig das Original selber erschließen, dem man innerhalb der in gleicher Technik ausgeführten Arbeiten des Meisters unbedenklich eine der ersten Stellen einräumen muß. Leider ist die Art der heutigen „Montierung", insbesondere auch die Inschrifttafel, von einer derartigen Kümmerlichkeit, daß die Wirkung des Ganzen erheblich herabgemindert wird. Ursprünglich befand sich die Figur an einem Kreuzesschaft von schwarzem Marmor, innerhalb einer runden, von Pilastern eingefaßten Nische. Das Ganze machte infolgedessen einen Eindruck, den de los Santos als „ajustado, grave, autorizado y devoto" bezeichnen durfte. Es wäre dringend zu wünschen, daß bald für einen weniger unbefriedigenden Zustand als den jetzigen gesorgt würde. Als künftiger Aufbewahrungsort wäre unzweifelhaft einer der vielbesuchten Kapitelsäle sehr geeignet; es sei denn, man erinnerte sich der ursprünglichen Bestimmung des Kruzifixes und faßte mit kühnem Entschluß die Wiederherstellung des alten Zustandes ins Auge. Sicherlich ließe sich kein eindrucksvolleres und würdigeres Mittel denken, um die Ehrenschuld gegen einen großen Künstler und gegen ein zu Unrecht vernachlässigtes, bedeutendes Kunstwerk aus der Welt zu schaffen, als wenn Berninis Kruzifix wieder auf den Altar der Capilla del Panteón zurückkehrte.

ÜBER ALTE UND NEUE KUNSTKENNERSCHAFT

VON WILHELM WAETZOLDT

Das Wesen der kunstgeschichtlichen Kennerschaft ist zum größten Teil Sache der Anlage, des Talentes und Instinkts, zum kleineren Teil Ergebnis einer lern- und lehrbaren Methode. Das Methodische, das die Grundlage für jedwede wie immer geartete Forschungsarbeit bieten sollte, erschöpft sich eigentlich in der kritischen Untersuchung der literarischen und monumentalen Quellen. Diese äußere, mit den Werkzeugen der Philologie der Feder und des Auges arbeitende Kritik wird ergänzt durch die innere, psychologisch orientierte Kritik der Quellen auf die Absichten der Verfasser und auf die Umstände ihrer Entstehung hin. Barthold Georg Niebuhr ist der Begründer dieser kritisch-historischen Methode. Rumohr hatte sie als erster aus der Sphäre der politischen auf das Gebiet der kunstgeschichtlichen Forschung übertragen. Passavant und Waagen setzten diese Tradition fort, der erste mit weniger, der zweite mit mehr Schärfe und Glück.

Zu diesem Besitz an wissenschaftlicher Technik kommen nun aber die Gaben der Natur, die die Physiognomie des Kenners bestimmen. Heinrich Steffens erzählt, wie er das Bildergedächtnis des jungen Waagen geprüft habe. „Ich habe es oft auf die Probe gestellt. Ich nahm Kupferstiche mehr oder weniger bekannter Bilder in Paris oder anderswo, deren Originale er, wie ich wußte, gesehen; er mußte mir, ehe ich ihm den Druck vorlegte, die Gruppe und Stellung der einzelnen Figuren beschreiben, und dies geschah mit einer Genauigkeit, die mich überraschte." Dieses genaue Erinnerungsvermögen für Stilmerkmale, für Kompositionen, Farben und Formen kann wohl Staunen erregen, kann Lexika, Reproduktionen und Kataloge ersetzen. Aber Kennerschaft verleiht es seinem Besitzer erst dann, wenn es gepaart ist mit Unterscheidungsvermögen für Augeneindrücke, wenn es sich verbindet mit einer eigenen Empfänglichkeit für das Lebendige einer Künstlerpersönlichkeit, die mit Notwendigkeit sich in gewissen Formen immer wieder auswirkt. Erst dann besitzt der Kenner die Fähigkeit, jedes zweite und dritte Werk als Schöpfungen der gleichen individuellen Kraft mit Sicherheit anzusprechen. Die „Sicherheit" findet freilich ihre Grenze in der Stärke der eigentlich kunsthistorischen Begabung des Kenners. Zu ihr gehören, wenn sie rund und voll ausgeprägt sein soll, noch zwei weitere, nicht erwerbbare Fähigkeiten. Zunächst der Instinkt für gut und schlecht, für reine (im Sinne der inneren Wahrhaftigkeit) und falsche Töne, für ursprünglich und abgeleitet, also das, was man mit einem vieldeutigen Worte Qualitätsgefühl nennt. Zum anderen: die Fähigkeit, Gesehenes, Gefühltes, Erkanntes und Beobachtetes in Worte umzusetzen. Ohne diese Gabe bleibt der Kenner stumm, er kann wohl wählen, nicht aber charakterisieren, nicht Kunstgeschichte schreiben. Helles Auge und dunkles Gefühl, Gedächtnis und Instinkt verbinden sich im Kennertum in eigentümlicher Weise und bei jedem Forscher in anderer Dosierung miteinander. Die angeborenen und erworbenen Fähigkeiten des Kenners bedürfen schließlich, wenn sie zu Höchstleistungen führen sollen, beständiger Übung. Die großen Kenner sind ausnahmslos große Reisende. Der Instinkt verlangt ferner nach der Stütze und Korrektur durch das kunstgeschichtliche Wissen. Wer nichts weiß, wird auch nichts sehen. Wer freilich nichts sieht, dem nützt auch alles Wissen nichts.

Die internationale Autorität der deutschen Kunstwissenschaft beruht nicht zuletzt auf dem deutschen Kenner- und Sammlertum. Alle billige Kritik an den Selbsttäuschungen und Illusionen der Bildertäufer, an der Blickenge der bloßen Markt- und Warenkundigen ändert doch nichts an der Tatsache, daß Kennertum bis zu einem gewissen Grade die Vorbedingung, wenn auch nicht der Inbegriff und das Ziel jeder wissenschaftlich

betriebenen Kunstforschung ist. Je größer die Distanz des Gelehrten vom künstlerischen Einzelobjekt ist, um so mehr nähert sich sein Tun und Treiben dem Nebelland rein ästhetisierender, oder der dürren Heide rein philologischer Kunstbetrachtung. Das natürliche Herrschaftsgebiet wissenschaftlich arbeitender Kennerschaft sind die Kunstsammlungen. Im andern Lager haben sich die Begriffsforscher, die Philosophen und Theoretiker der Kunstgeschichte von Anfang an um die Universitätskatheder gesammelt. Beide Arbeitsweisen und Arbeitsmöglichkeiten ergänzen sich. Theoretiker und Praktiker, Sammler und Geschichtsschreiber, Stilkritiker und Systematiker sind wechselseitig aufeinander angewiesen.

Neben dem wissenschaftlichen Kennertum, wie es durch eine stolze Forscherreihe von Passavant und Waagen bis Bode, Friedländer und Falke vertreten wird, hat sich in Zeiten der Intellektualisierung und Rationalisierung der Kunst ein Bastardkennerwesen entwickelt. Der moderne Kenner ist der in die Geheimnisse der Künstlerköpfe und Künstlerhände Eingeweihte. Er hat hinter die Kulissen gesehen, er besitzt die Schlüssel des artistischen Geheimnisses. Für ein Publikum, das sich dem naiven Kunstempfinden entfremdet hat, für eine Künstlerschaft, die sich dem Geist ihres Volkes gegenüber immer mehr isoliert, ist der Kenner der einzige Kunstinterpret. Sogar die Wissenschaft läßt sich zu dem Glauben verführen, in den Spuren dieser Zeichendeuter, Problemjäger und -fänger, Geheimrauner und Propagandafachleute „hinter die Dinge“ zu kommen, die ihr, von vorn betrachtet, unverständlich bleiben. Wie unnatürlich ein solches Verhältnis ist, wie auch der Kunstforscher in die Gefahr gerät, ein Leben unter literarischen Gespenstern zu führen, die ihre Ideenspeise aus der Luft saugen, dafür ist uns das Gefühl leider verlorengegangen oder abgestumpft. Wir beschäftigen uns viel zuviel mit Kunst, als daß wir sie noch wahrhaft besäßen. —

Aus Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker. Von Sandrart bis Justi. 2 Bände. Leipzig, Verlag E. A. Seemann.

Verantwortliche Redaktion: Dr. HERMANN VOSS, Berlin C., Kaiser-Friedrich-Museum. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig. — Netzätzungen von Kirstein & Co., Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

MIT MONATSRUNDSCHAU

HERAUSGEBER
HERMANN VOSS · BERLIN



58. JAHRGANG ⋆ HEFT 3/4

E. A. SEEMANN ⋆ VERLAG ⋆ LEIPZIG
1924

INHALT
des Doppelheftes 3/4

TEXT

BILDER

BEILAGE: Emil Orlik, „Bazar in Soeul". Original-Radierung

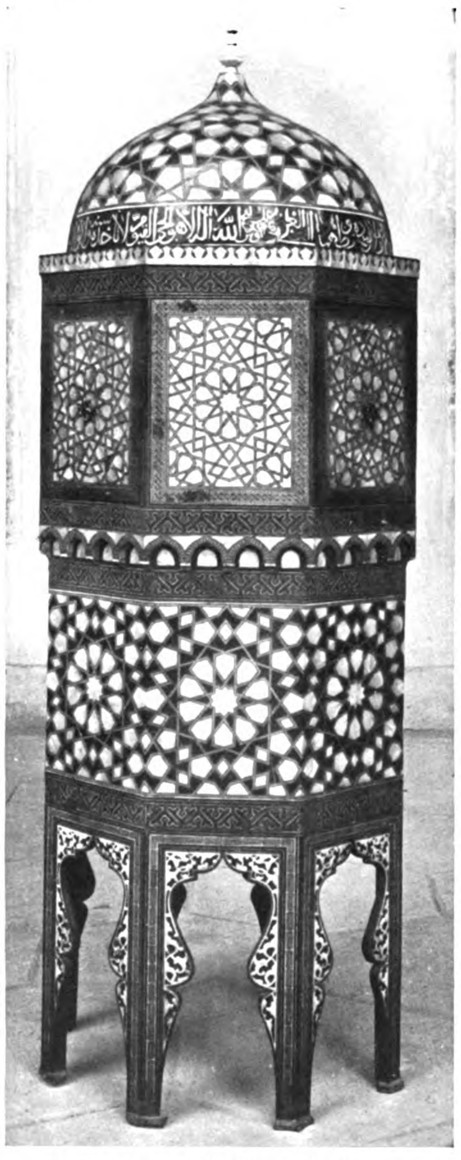
Der Preis für den Jahrgang beträgt G.-M. 36.— / Preis dieses Doppelheftes G.-M. 8.—

DAS EWQÂF-MUSEUM IN KONSTANTINOPEL

VON ERNST KÜHNEL

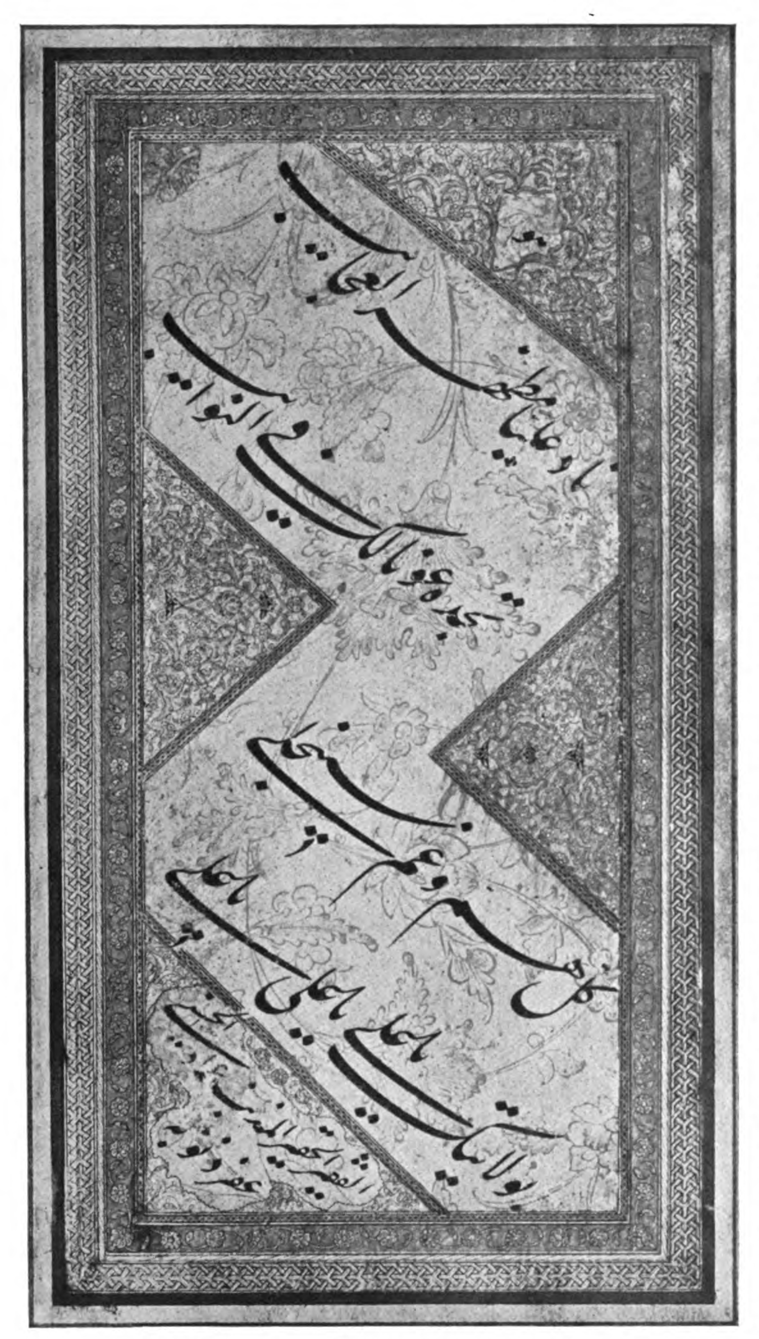
Schon vor dem Weltkriege waren einflußreiche türkische Kreise bemüht, Kunstgegenstände, die in Moscheen und anderen religiösen Gebäuden der Gefahr des Diebstahls, des Brandes oder des Verfalls ausgesetzt waren, in Sicherheit zu bringen, und so entstand der Plan, in der türkischen Hauptstadt ein Museum zu errichten, das insbesondere den auf frommen Stiftungen (ewqâf, sing. waqf) beruhenden und als nationales Eigentum anzusehenden Werken gewidmet sein sollte. Da die Umstände eine schnelle und einfache Lösung erforderten, wurde diese darin gefunden, daß man die Räume der ehemaligen Armenküchen neben der Moschee Suleimanieh für den gedachten Zweck bestimmte und notdürftig herrichtete.

Im April 1914 wurde das neue Museum für den allgemeinen Besuch geöffnet, und F. Sarre hat damals in der „Kunstchronik" (vom 29. Mai 1914) seine ersten Eindrücke dieser neuen Sammlung islamischer Kunst mitgeteilt. Während des Krieges kamen dann weitere Stücke aus den gefährdeten Orten Kleinasiens hinzu (vgl. „Kunstchronik" vom 4. Februar 1921), aber gelegentlich der Besetzung Konstantinopels durch die Alliierten wurde ein Teil der ausgestellten Schätze, vor deren Beschlagnahme man sich nicht ganz sicher fühlte, wieder verpackt und magaziniert bzw. nach Angora geschickt, von wo sie erst jetzt zurückgeholt werden sollen.



Korankasten mit Elfenbeineinlagen
Türkei, 17. Jahrhundert

Die Unterbringung in vier großen, nicht ganz trockenen und auch hinsichtlich der Lichtverhältnisse nicht einwandfreien gewölbten Sälen, rings um einen reizenden, offenen Brunnenhof, läßt museumstechnisch manches zu wünschen übrig; man wird aber dem Direktor Aly Samy Bey, einem in Paris ausgebildeten und in seiner Heimat angesehenen Maler und seinem Sekretär Kemal Bey, Lehrer an der Buchgewerbeschule, Dank wissen, daß sie mit geringen Mitteln eine immerhin würdige Aufstellung zuwege gebracht, und vor allem, daß sie sich auf wirklich bemerkenswerte Erzeugnisse der Blüteperioden beschränkt haben. Die Gegenstände sind gut und einheitlich, allerdings nur in türkischer Sprache, bezettelt; ein Führer ist in Vorbereitung, der eine größere Auswahl von Stücken behandeln und auch in einer europäischen Ausgabe erscheinen soll.



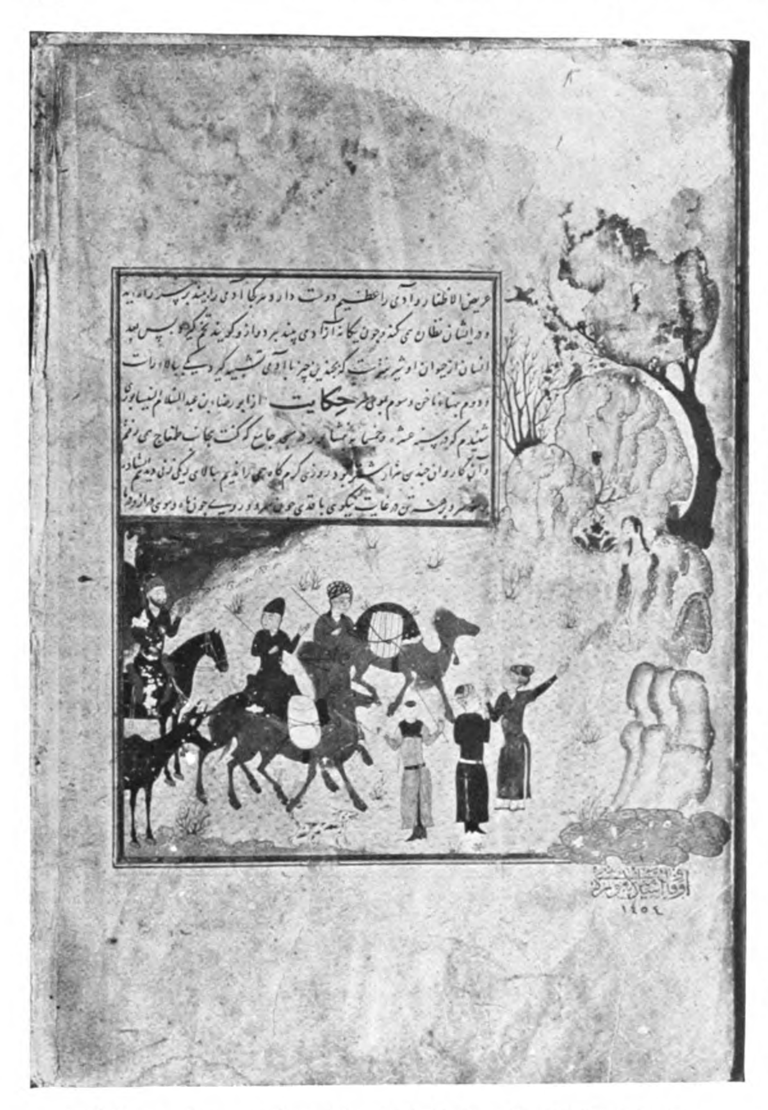
Schriftprobe vom Kalligraphen Imâd el-Husni
Persien, 17. Jahrhundert

Die Tatsache, daß es sich um Kunstgut aus religiösen Orten handelt, darf von dem der islamischen Kultur ferner Stehenden nicht dahin verstanden werden, daß in diesem Museum etwa Geräte vereinigt sind, die irgendwie rituelle Funktionen zu erfüllen oder sonst besondere Kultbedeutung hatten. Sie spielen beim Gottesdienst, der sich ja im wesentlichen auf das gemeinsame Gebet beschränkt, keine Rolle, sondern waren lediglich bestimmt, geheiligten Räumen zur Zierde und Ausstattung zu dienen. Fromme und kunstverständige Persönlichkeiten stifteten aus besonderen Anlässen Teppiche, Prunkabschriften des Korans, Kästen zur Aufbewahrung oder Pulte zum Auflegen des heiligen Buches, Ampeln aus Glas oder Messing, Leuchter usw. für eine Moschee oder ein Mausoleum, und vielfach gehen solche Schenkungen bis auf die Gründer des religiösen Baues selbst zurück. Jedenfalls sind häufig zuverlässige Daten für Zeit und Ort ihrer Herstellung gegeben, und damit gewinnen sie nicht selten dokumentarischen Wert für die Geschichte des islamischen Kunstgewerbes.

Ihrer Bedeutung nach an erster Stelle stehen zweifellos die Erzeugnisse der Buchkunst, die, meist aus den Moscheebibliotheken Konstantinopels herrührend, vor allem einen ausgezeichneten Überblick über die Entwicklung der Koranverzierung gestatten. Ein fast vollständiges, frühes Exemplar (vermutlich um 800) ist noch in breitem, lapidarem Kufi geschrieben, ursprünglich ohne alles Ornament (später wurden einige Medaillons hinzugemalt). Wie dieses auf Pergament und im Breitformat sind sodann zwei Exemplare in siebenzeiligem großem Maghrebi hergestellt, spanische oder marokkanische Luxusabschriften um 1200, offenbar Geschenke eines maurischen Fürsten an einen östlichen Hof. Die diakritischen Zeichen sind, wie das später im Maghreb allgemein üblich wurde, in farbigen Tinten eingesetzt, und überall ist der Text von goldstrotzenden, verschieden gestalteten Ziermedaillons in stets wechselnder Zeichnung von Knoten- und Arabeskenwerk begleitet und unterbrochen. Mir sind so stattliche abendländische Korane sonst nirgends bekannt. Ähnlich monumental ist die Wirkung mehrerer im runden Tsuluts auf Papier in wenigen, zum Teil goldenen Zeilen geschriebener und auch ornamental reich ausgestatteter Ko-



Prunkseite aus einem Koran für Sultan Hûshang von Luristan (?)
Mesopotamien oder Persien, um 1360

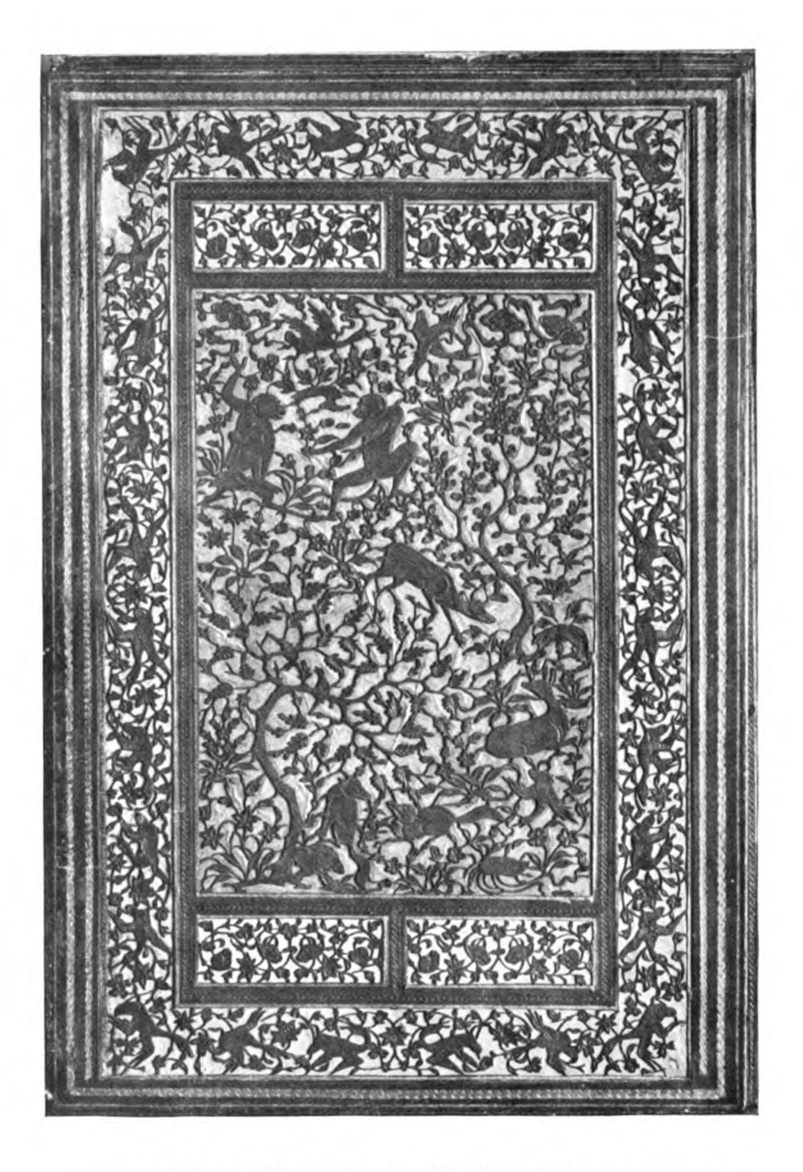


Miniaturseite aus einer Handschrift für die Bibliothek des Baisonqur Mirzâ. Persien (Herat), datiert 1431

pien, die vermutlich mit Recht als „ilkhanisch" angesetzt werden; denn bei aller Verwandtschaft mit dem Kairener Buchstil der frühen Mamlukenzeit sprechen doch — abgesehen von faktischen Kolophonangaben (Abb.) — verschiedene Merkmale dafür, daß wir es hier mit Erzeugnissen der unter dem Mongolenregiment weiterblühenden Schule von Baghdad zu tun haben, deren Erbe dann gegen Ende des 14. Jahrhunderts Timurs Residenz Samarkand übernimmt. Um 1500 tritt Tebris in den Vordergrund, und von da wird eine ganze Schar von Kalligraphen, Vergoldern und Buchbindern in die neue türkische Hauptstadt gezogen, wo sie zur osmanischen Stilrichtung im Buchgewerbe den Grund legt. Bei den vielen, größtenteils datierten Prunkkoranen des 16. Jahrhunderts, die im Ewqâf-Museum ausgestellt sind, muß es oft zweifelhaft bleiben, ob sie noch in dem genannten persischen Zentrum oder bereits in Konstantinopel entstanden. Ich habe bei einer flüchtigen Durchsicht Datierungen von 1525, 1557, 1568, 1574, 1581, 1583 und 1585 notiert; häufig wird aber aus dem Inventar die genauere Herkunft festzustellen und damit ein sicherer Maßstab für die Abgrenzung der Schulen zu gewinnen sein. Titelzeichen und Schlußblätter prangen in üppigem Arabeskendekor mit Blumenwerk und Wolkenbändern, vorwiegend in Gold, Blau und Rot — das letztere in den späteren Beispielen stärker hervortretend.

Neben den Koranen sind kalligraphische Musterblätter bekannter persischer und türkischer Meister zu erwähnen (Abb.); in großer Zahl und in geschlossener Reihe sind sodann die haussegenartigen Spruchtafeln, wie sie im türkischen Bereich beliebt waren, vertreten und vor allem Tughren (Namenszüge der Herrscher in dekorativer Gestaltung), die, amtlichen Dekreten (Firmân) vorangestellt, von jeher zu den charakteristischsten und glänzendsten Leistungen der osmanischen Buchkunst gehörten und längst eine spezielle Untersuchung verdient hätten.

Bilderhandschriften begegnen uns nur in geringer Zahl, aber aus der besten Periode der persischen Buchmalerei. An erster Stelle ist ein Manuskript zu nennen, das für die berühmte Bibliothek des Gründers der Akademie für Buchgewerbe in Herat, Prinzen Baysonqur Mirza, 1431 geschrieben wurde und in seinen Figuren und Landschaft geschickt aufeinander beziehende Bildkompositionen (Abb.) als wichtige Vorstufe für den neuen persischen Nationalstil gelten kann, der dort in der nächsten Generation durch das Werk des genialen Behzâd zustande kam. Von seinem Zeitgenossen Qâsim Alí, der ebenfalls in Herat arbeitete und wiederholt mit ihm verwechselt wurde, dürfte eine 1486 da-



Innenseite eines Bucheinbandes für Sultan Husein Baiqara
Persien (Herat), datiert 1482



Außenseite eines Bucheinbandes. Persien, um 1500

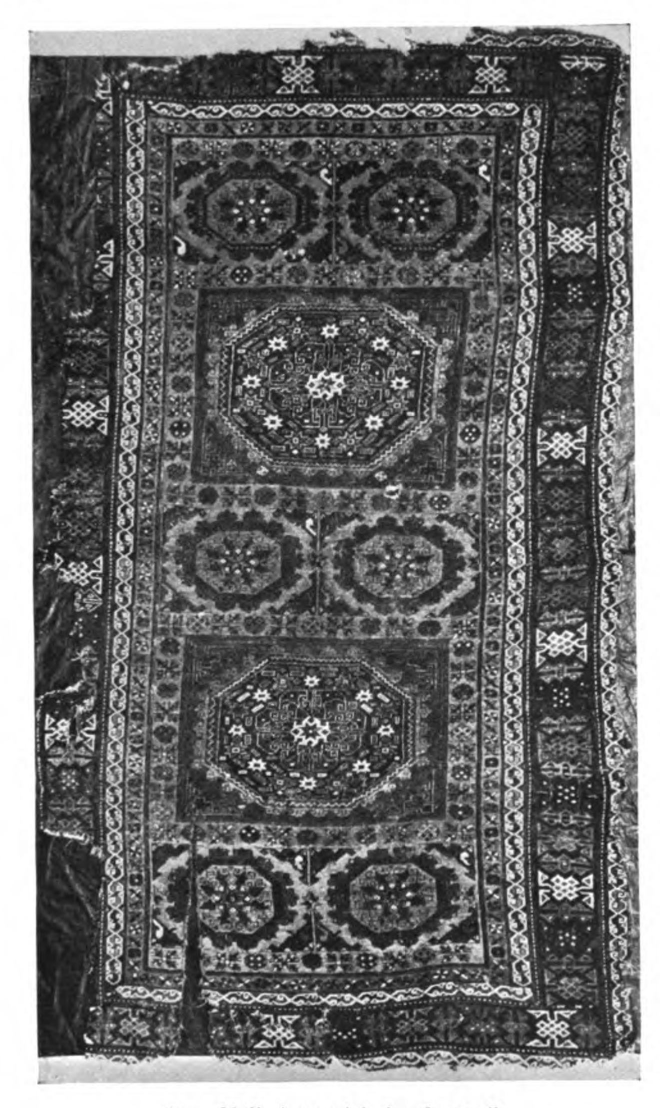
tierte Geschichte Timur's (Sâfer-Nâmeh) ausgemalt sein.[1]

Andere Manuskripte persischer Herkunft sind weniger interessant durch ihren Inhalt als wegen der prachtvollen und sicher zugehörigen Einbände, für die wir so in mehreren Fällen zuverlässige Daten gewinnen. Einige Stücke gehören noch dem 15. Jahrhundert an und zeigen die charakteristischen Techniken der Goldpressung auf der Außenseite und des sorgfältig ausgeschnittenen Lederfiligrans im Innern der Buchdeckel bereits in einer solchen Vollendung, daß sie in der Glanzperiode des 16. Jahrhunderts unmöglich noch übertroffen werden konnten. Ein für den begeisterten Förderer der Kunst in Khorasan, Sultan Husein Baiqara, 1482 kopiertes Mesnewi, ist in einen Einband gefaßt, der an Feinheit der Stanzarbeit kaum seinesgleichen haben dürfte. Die eine Seite zeigt in braunem Leder auf blauem Grunde eine von Affen und anderen Tieren belebte Baumlandschaft, umrahmt von einem reizenden Fries fliegender Enten (Abb.), die Klappe einen chinesischen Drachen über Blumenranken. Ein anderer Deckel ist außen besonders reich und in verschiedenen Tiefenlagen in Gold gepreßt; obwohl nur acht oder neun Matrizen verwendet sind, wird doch durch die geschickte Gruppierung der Tiermotive die Fläche zu äußerst wirkungsvoller Reliefwirkung gebracht (Abb.). Mehrere rein ornamentale Beispiele zeigen dieselbe typische Gliederung des 16. Jahrhunderts, an die ihrerseits die Konstantinopler Buchbinderzunft anknüpft: ein größeres Feld mit mittleren Medaillons und Eckzwickeln, umrahmt von einer Borte, in der längliche Kartuschen mit kleinen Rosetten wechseln. Die weitere Entwicklung läßt sich an vielen Beispielen genau verfolgen, und auch die ältere Gattung von Einbänden mit Blindpressung und Punzierung, die man im allgemeinen der Mamlukenzeit Kairos zuschreibt, obwohl sie sicherlich ebenso im 13. bis 15. Jahrhundert auch an anderen Orten hergestellt wurden, ist in einigen Exemplaren vertreten.

Das zweite Gebiet islamischen Kunstschaffens, das im Ewqâf-Museum besonders gründlich studiert werden kann, ist das der Knüpfteppiche, von denen etwa 700 hier vereinigt, zum Teil allerdings nur magaziniert sind. Von der klassischen Zeit der Technik in Persien geben ein sog. Polenteppich, der auf Sultan Mahmûd I. bezogen wird, sowie einige Vasen- und Heratmuster nur einen oberflächlichen Begriff; wichtiger erscheinen einige Stücke, die zwar in Anatolien gefertigt, aber durchaus als Nachbildungen persischer Typen anzusehen sind, und besonders klar zeichnet sich vom 15. bis 18. Jahrhundert die Entwicklung der sog. „armenischen" Gruppe ab, die in so mancher Hinsicht den Übergang zwischen den beiden Hauptproduktionsländern vermittelt. Sie beginnt mit einem in Lanzettrauten gegliederten Dekor von streng textil stilisierten mongolischen Fabeltieren, die allmählich immer mehr in steife, vegetabile Formen umgesetzt



Moscheeampel aus Bronze. Türkei, 16. Jahrhundert



Sog. Holbeinteppich im Spätstil
Kleinasien oder Kaukasus, um 1700

werden, und endet schließlich in den dekadenten, aber ornamentgeschichtlich noch immer interessanten Mustern der sog. Kuba - Gattung. Gartenteppiche vom Ende des 17. Jahrhunderts, deren einer in unserer Islamischen Abteilung im Kaiser-Friedrich-Museum ein in der Zeichnung genau übereinstimmendes und nur in der Farbenskala etwas abweichendes Gegenstück findet, z. T. aus der Moschee in Erzerum, gehören vermutlich in dieselbe Richtung, deren traditionelle Bezeichnung schon aus dem Grunde aufrecht erhalten werden muß, weil einzelne Stücke tatsächlich armenische Inschriften und sogar armenische Meisternamen aufweisen. Freilich wäre es gewagt, sie genauer lokalisieren zu wollen; mehrere kaukasische Gattungen stehen mit ihnen in ornamentgeschichtlichem Zusammenhang, technisch muß aber auch die Gruppe der frühen Koniateppiche mit ihnen in Beziehung gebracht werden.

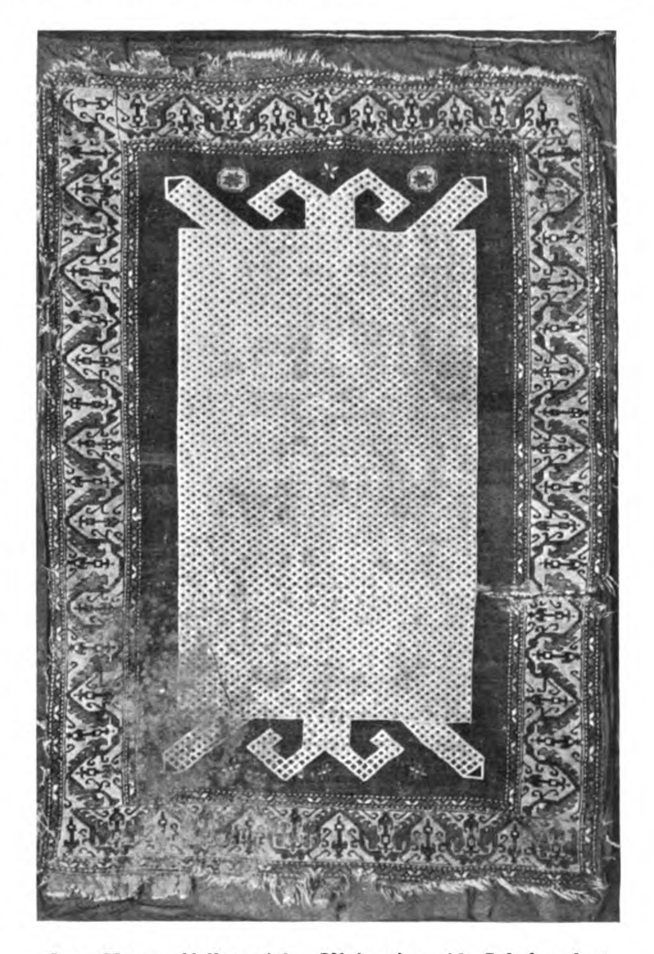
Diese, aus der Moschee Alâ ed-dîn in der ehemaligen seldschukischen Hauptstadt herrührend, gehören jetzt zu den Prunkstücken des Ewqâf-Museums und dürfen als die ältesten erhaltenen Denkmäler der Knüpfkunst überhaupt angesehen werden. Denn die geringen Fragmente, die in Turfan, Khotan und Fostat ausgegraben wurden, können lediglich als Beweis für die frühere Existenz der Technik, nicht aber als Anhalt für die ursprüngliche Gestaltung der Muster gelten. Die Koniastücke mit ihrer majestätischen Schriftborte um ein geometrische Muster wiederholendes Feld werden den, der sie zum ersten Male im Originale sieht, vor allem durch ihren keineswegs primitiven Kolorismus überraschen: von blauen und roten Tönen sind verschiedene Nuancen so wirkungsvoll nebeneinander gesetzt, daß es sich hier jedenfalls nicht mehr um Erzeugnisse nomadischer Volkskunst, sondern bereits um Arbeiten einer hochentwickelten kunstgewerblichen Sphäre handelt. Die Sammlung bietet ferner einen ausgezeichneten Überblick über die verschiedenen Typen der Uschakfamilie, in der vor allem ein in der Färbung den persischen sog. Polenteppichen angenähertes Exemplar, ein anderes mit Reihen kleiner Kreuzsterne auf weißem Grund bei charakteristischer Wolkenbandborte, sowie das — aus Sinan's berühmter Selimieh in Adrianopel stammende — seltene Beispiel eines Läuferteppichs mit Reihen von Mihrâbnischen, aus dem 17. Jahrhundert, auffallen.

Der eigentliche Gebetsteppich ist in vielen Abwandlungen vertreten, die deutlicher als sonst irgendwo das allmähliche Werden der Györdes-, Kula- und Ladikrichtung aus degenerierten früheren Gattungen erweisen. Ebenso geben interessante „Bergama"-Stücke des 18. Jahrhunderts den Weg an, auf dem man die Entstehung dieser Ware aus den bekannten Holbeinmustern des 15. bis 16. Jahrhunderts zu suchen hat (Abb.). Ein später, schwer zu lokalisierender anatolischer Typus, der im europäischen Handel selten vorkommt, ist in zwei Exemplaren vertreten: das Feld wird von einem gleichmäßig ausge-

breiteten Hammelfell bestritten, das eine ruhige, helle Fläche bildet (Abb.). Vielleicht kommt auch hier eine Gebetsbestimmung in Frage, denn es wäre wohl denkbar, daß derartige Muster in Erinnerung an früher zu demselben frommen Zweck verwendete Tierfelle sich einbürgerten; jedenfalls aber läßt sich am ehesten aus ihnen die hin und wieder auftauchende Gattung ableiten, bei der das Feld überhaupt weiß gelassen und lediglich, wie hier, durch kleine schwarze Punkte belebt ist.

Einige interessante Stücke des 17. Jahrhunderts, die zur Art der sog. „späteren Damaskusteppiche" gehören, bestärken die schon wiederholt und zuletzt noch von Sarre geäußerte Vermutung, daß sie in einer türkischen Hofmanufaktur, in der man auf bestes Material und feste Knüpfung besonderen Wert legte, gearbeitet wurden; ein Fragment dieser Gattung zeigt im Felde als einziges, in Rapportreihen ständig wiederholtes Motiv das „Wappen Timurs" (Wolkenstreifen mit drei Halbmonden darüber, das sog. Tschintamani) und stellt dadurch — und übrigens auch durch die Bortenzeichnung — die Verbindung mit einer etwas ausgefallenen Uschakgattung her, für die diese Musterung charakteristisch gewesen ist. Ein kleineres Fragment soll von Sultan Ahmed I. (1603—17) beim Gebet benützt worden sein.

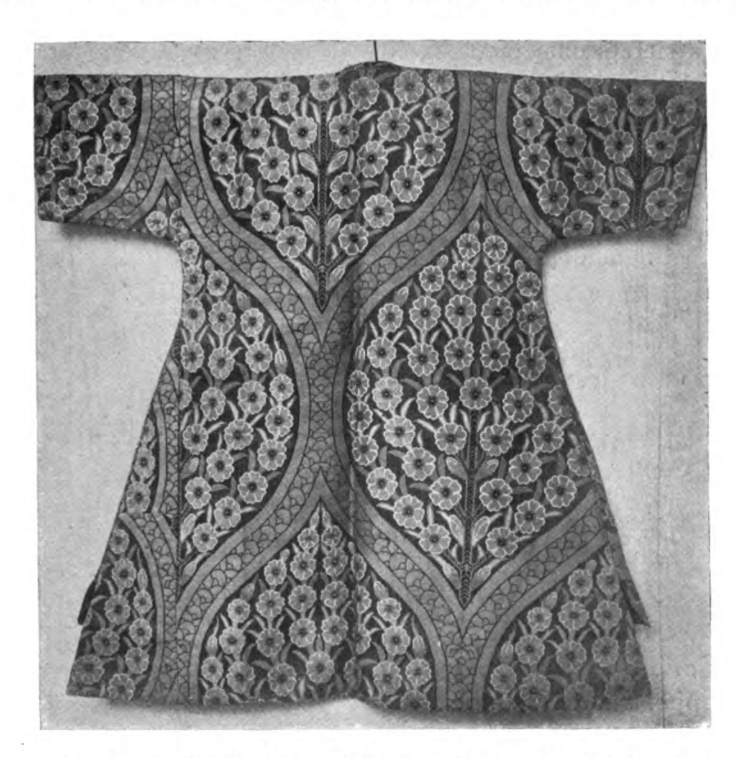
An anderem Mobiliar ist vor allem eine stattliche Reihe von Kästen zum Aufbewahren und Klappulten zum Auflegen des Koran, sämtlich aus Holz mit Einlagen von feinen Hölzern, Perlmutter und Elfenbein, zu nennen (Abb.). Manche von ihnen sind datiert, so unter den stets einigermaßen architektonisch gestalteten, kuppelbedeckten Kästen ein in der Form gedrückteres Exemplar vom Jahre 911 d. H. (1505 n. Chr.). Zwei reich geschnitzte Fensterläden vom Mausoleum des Sadr ed-dîn Qonewi in Konia (13. Jahrhundert, früher im dortigen Museum[2]) und mehrere mit Inschriften überdeckte Sarkophage nebst zugehörigem Unterbau vertreten die Gattung der älteren seldschukischen Holzarbeiten, von denen man in der anderen Konstantinopler Sammlung islamischer Kunst, im Tschinili-Kiosk, einen vollständigeren Eindruck gewinnt. Auch einige Möbel im „türkischen Rokoko", das im 18. Jahrhundert das Konstantinopler



Sog. Hammelfellteppich. Kleinasien, 18. Jahrhundert

Kunstgewerbe, wenn auch nicht ohne eine persönliche Note, auf den europäischen Zeitstil umstellte, verdienen Beachtung.

Unter den Metallarbeiten dominieren die großen haus- oder zeltartigen, meist sechskantig nach oben verjüngten und kuppelgekrönten Moscheeampeln mit graviertem und durchbrochenem Dekor von Inschriften und Ornamenten. Sie sind anscheinend zuerst in der späten Mamlukenzeit Kairos aufgekommen und dann von den Osmanen übernommen worden. Künstlerisch bemerkenswerte Stücke, wie das hier wiedergegebene, sind unter ihnen außerordentlich selten. An silbertauschierten sog. Mossulbronzen besitzt das Museum eine kleine Reihe von Leuchtern, die vermutlich in Kleinasien um 1300 gearbeitet sind, und vor allem eine Schüssel, die dadurch besonderes Interesse gewinnt, daß sie laut Inschrift von einem Mitglied der Tauschierschule von Mossul selbst gefertigt wurde und so-



Leibrock aus Goldbrokat. Kleinasien (Brussa), 16. Jahrhundert

mit den beglaubigten Stücken aus diesem Zentrum zuzurechnen ist. Auch einige aus der Zunft der in Venedig ansässigen und „all azzimina“ wie „alla damaschina“ arbeitenden orientalischen Handwerker hervorgegangene Arbeiten sind vorhanden.

Der Bestand an Gläsern und Fayencen ist gering. Von den letzteren sind einige in feiner Blumenrankenführung und Wolkenballen lediglich kobaltblau auf weiß dekorierte Schüsseln bemerkenswert, die höchstwahrscheinlich nicht zu den in Nicäa hergestellten Geschirren, sondern zu einer in Kutahia heimischen Gattung des 15. Jahrhunderts gehören; sie hängen lose mit chinesischen Blauporzellanen zusammen, von denen drei oder vier verwandte Beispiele mit ihnen in der Vitrine stehen.

Ältere Stoffe aus den berühmten Webereien von Brussa und Skutari sind vor allem in einigen Gewändern von Prinzen und Prinzessinnen des Kaiserlichen Hauses erhalten und bieten ausgezeichnete Beispiele der türkischen Brokat- und Sammetweberei in ihrer Blütezeit, ohne freilich unsere bisherigen Kenntnisse wesentlich zu bereichern (Abb.). Die gelbe Seidenjacke des 1389 ermordeten Murâd I., der in minutiöser Schrift ein großer Teil des Koran eingewebt ist, hat lediglich als historische Reliquie und als technische Kuriosität Bedeutung. Dagegen würden einige spätere Beispiele von Tamburierstickereien und Applikationsarbeiten ein eingehenderes Studium schon deshalb lohnen, weil sie zum Teil feste Daten für das Eindringen von Rokoko-Elementen in das türkische Kunstgewerbe bieten.

[1] Vgl. Arménag Bey Sakisian, L'école de miniature de Hérat au XV. siècle. 1923.

[2] Vgl. F. Sarre, Seldschukische Kleinkunst. Berlin 1909. Tafel 16.



Georg von Dillis Blick auf den Quirinal

DIE DREI RÖMISCHEN ANSICHTEN IN DER MÜNCHENER SCHACKGALERIE

VON EBERHARD HANFSTAENGL

Die nicht umfangreichen, aber jedem Besucher sich einprägenden Bildchen tragen den Namen Karl Rottmanns. Graf Schack äußert sich über sie in seiner Schrift „Meine Gemäldegalerie" folgendermaßen: „Drei kleine Bilder, die Ausblicke auf Rom nach verschiedenen Richtungen hin gewähren, habe ich als Werke Rottmanns erstanden. Darüber, daß sie seiner vollkommen würdig sind, herrscht keine Meinungsverschiedenheit unter den Künstlern, wohl aber darüber, ob sie wirklich von ihm herrühren. Ich habe sie mit seinem großen Namen bezeichnet und werde diese Bezeichnung nicht eher ändern, als bis mir beweiskräftig ein anderer Urheber derselben angegeben wird. Meines Gedünkens ist unter den Malern aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, außer Rottmann, Keiner, der im Stande gewesen wäre, sie hervorzubringen, als etwa Catel, und gegen des Letzteren Urheberschaft sprechen doch starke Bedenken". Die schon hier laut gewordenen Zweifel sind überhört worden, ja man hat sich mehr und mehr überreden wollen einzusehen, daß Rottmann in diesen drei Studien eine ganz neue, überraschende Seite seines künstlerischen Wesens dokumentiert. Noch Oldenbourg hat in seiner Geschichte der Münchener Malerei im 19. Jahrhundert wohl nach neuerlicher Prüfung mit aller Entschiedenheit für die Autorschaft Rottmanns gestimmt und „die drei köstlichen Veduten" als „Zeugnis seiner malerisch höchst verfeinerten Anschauung" für ihn in Anspruch genommen. „Hier geht Rottmann über sich selber hinaus und erreicht den Adel eines Corot". Diese Parallele deutet auch Uhde-Bernays in seinen „Münchner Landschaftern" an.

Die drei Bilder zeigen Ausblicke auf Rom von der Villa Malta aus. Sind sie Arbeiten von Rott-

mann, so müssen sie während der beiden Romaufenthalte 1826 oder 1829 entstanden sein. Der erste Besuch scheidet aus, denn damals war die Villa Malta noch nicht im Besitz König Ludwigs I. Ob Rottmann 1829 auf der Pinciohöhe gewohnt hat, ist unbekannt. Der Versuch, die Studien in das Skizzenmaterial Rottmanns, daß er auf seinen beiden Italienreisen für die Arkadenfrescen gesammelt hat, einzureihen mißglückt bei eingehenderem Vergleich. Und weder vorher noch nachher zeigt sich bei Rottmann eine derartig intime, poetische, rein malerisch-impressionistische Landschaftsauffassung. Es hieße seine ganze Naturanschauung, die innersten Gesetze seines Stils verkennen, wenn man versuchte diese drei Bildchen in sein Lebenswerk einzuschieben. In einer bisher ungedruckten Biographie über Rottmann kommt der Verfasser, der gefallene F. Krauß, zu der gleichen Ansicht: die Rombilder sind nicht von Rottmann.

Graf Schack spricht mutmaßlich von Catel, Krauß denkt an einen französischen Künstler, aber der Autor ist ein Münchner und zwar m. E. niemand anderes, als Georg v. Dillis. Das ist sein noch aus der Tradition des 18. Jahrhunderts stammender, flüssiger Strich, die zarte atmosphärische Abstufung grauer und blauer bis violetter Töne, dazwischen warmer Ocker, und an den wenigen Stellen, wo Vegatibiles zu sehen ist, ein mildes Grün. Das ist der flockige, etwas summarische Baumschlag und vor allem die gegenüber Rottmann ehrliche, fast nüchterne Widergabe des Motivs, ohne heroische, idealistische Zusammenfassung und Akzentuierung. Auch maltechnisch paßt alles auf Dillis, der mit Vorliebe auf dünner gelblicher Malpappe arbeitete. Erst nachträglich wurden die drei Studien auf Leinwand aufgezogen.

Der äußere Anlaß zu den drei Romansichten war sehr naheliegend. Als Reisebegleiter des damaligen Kronprinzen Ludwig weilte Dillis mit diesem nach der Rückkehr von Sizilien, Frühjahr 1818, mehrere Monate in Rom, und damals mietete der Kronprinz die Villa Malta. Dillis hatte schon, gemäß seinem Spezialauftrag, alle wichtigen Punkte der Reise in Zeichnungen und farbigen Skizzen festgehalten, nichts ist begreiflicher, als daß er auch die oft genossene Aussicht auf Rom für die Erinnerung bewahrte. Diese Gelegenheitsarbeit mag die Anregung gegeben haben, daß König Ludwig I. ein Jahrzehnt später J. Chr. Reinhart beauftragte, den Blick von der Villa Malta nach den vier Himmelsrichtungen (Neue Pinakothek, II. G. 554—557) zu malen.

Man könnte vielleicht fragen, ob nicht der Bruder, Cantius Dillis, der Autor der drei Romansichten sei. Tatsächlich hat Cantius die Handschrift seines älteren Bruders, der ihm Lehrer und ständiger Förderer war, zeitweise völlig nachgeahmt. Von Oldenbourg wurde darum in seinem genannten Buch eine große Tivolilandschaft (Abbildung Seite 53) auf den Augenschein hin und ohne wohl die Signatur zu prüfen, dem Georg gegeben, während doch „Cantius Dillis 1808" deutlich zu lesen ist. Allein Cantius ist meist trockener, pedantischer und seine Landschaften sind mehr in bräunlichen Tönen gehalten, die feinen Grau weiß er nicht so zart abzuwandeln, wie sein Bruder Georg. Eine Erwerbung der Neuen Pinakothek (Kat. Nr. 9106) soll außerdem zur Stützung der Autorschaft Georg v. Dillis' erwähnt werden: eine Ansicht Roms, auch von der Villa Malta aus. Diesmal ist der Vordergrund stark betont, eine Gartenmauer und eine Art Laube begrenzen den Blick auf den Quirinal. Die enge Verwandtschaft mit den Bildchen von Schack ist unschwer zu erkennen. Die Studie der Pinakothek trägt nun eine Signatur „v. Dillis", die zwar nicht vom Künstler stammt — Dillis bezeichnete seine Skizzen meist rückseitig mit Feder oder Bleistift — die aber sicherlich auf Grund zuverlässiger Überlieferung hingesetzt wurde.



Georg von Dillis Blick auf St. Peter





Georg von Dillis Blick auf das Kapitol



EIN KINDERBILDNIS VON HANS VON MARÉES

VON HERMANN SCHULTZ

Auf der Münchener Sommerausstellung „Deutsche Malerei der letzten 50 Jahre" sieht man ein Kinderbildnis von Hans v. Marées, das der Öffentlichkeit bisher unbekannt war und in der Literatur noch nicht erwähnt ist. Es stammt aus dem Besitze des Herrn Geheimrat Wachsmuth und stellt dessen Bruder Walther als kaum vierjähriges Kind im Brustbild von dreiviertel Lebensgröße dar. Nicht zufrieden mit seiner Leistung, hielt der gegen sich so strenge Marées das Bild zurück, und erst nach des Künstlers Tode kam es durch Schenkung von Adolf Hildebrand an den jetzigen Besitzer.

Herbst 1869 waren Marées und Hildebrand in Crostewitz bei ihrem Freunde Konrad Fiedler. Im nahen Leipzig wohnte ein Verwandter Hildebrands, der große Philologe Ritschl, in dessen Haus Marées auch eingeführt wurde. Damals war dort der kleine Enkel Walther zu Besuch. Und nun geschieht das vielleicht Sonderbare, daß nicht der feingebaute Gelehrtenkopf mit seinen klugen Zügen — wir kennen ihn aus Hildebrands Büste — Marées zu einem Bilde bestimmt, daß vielmehr das dreijährige Kind den Künstler in seinen Bann zieht. Ein Kinderköpfchen, in dem das Leben sich doch nicht deutlich ausgesprochen haben kann. Doch gerade dies — etwas Besonderes, beinah Geheimnisvolles schien hier sich, von Kinderzügen wie verschleiert, anzudeuten und mußte ihn, den Maler stillen Schauens, zur Gestaltung drängen.

Wie viel verdankte doch Marées der Reise, die ihn im Sommer 1869 dem römischen Atelier entführte!

Prado und Louvre, und zum Schluß das Reichsmuseum. Der ganze Zauber der dort bewahrten alten Meister wirkte auf das erfrischte Auge, und er erkannte wieder in sich den Maler, der einst das Dianabild schuf, dann aber in der letzten Zeit die farbige Gestaltung andern Problemen unterordnete. Vor allem aber, wie mußte im Bildnismaler das eigene Beste innern Schauens zu Rembrandt, wie zu Verwandtem sich hingezogen fühlen! Gleich seine ersten Bilder, die er in Deutschland wieder schuf, zeigen, wie kräftigend die Reise für den Maler war. So auch unser Porträt, das im Oktober 1869, wie ein Brief bezeugt, entstanden ist. In wenigen Sitzungen schuf Marées ein Werk von einer Eindruckskraft, wie sie ihm nicht immer eigen ist. Schwächte er doch oft bei stets erneutem Bemühen um Vollendung die schon erreichte Wirkung durch häufiges Übermalen ab. Unser Porträt ist nun ohne Übermalung, mit breiten flüssigen Strichen hingesetzt, oft in so dünner Lage, daß die Struktur der Leinwand sichtbar wird. Nur an wenigen, im Licht gehöhten Stellen ist die Farbe mit dem Spachtel aufgelegt. Aus dunklem Grunde tritt ganz allmählich, vom warmen Licht umflossen, der Kopf hervor, mit seinen blauen Augen dem Beschauer zugewandt. Der farbige Rhythmus, in dem der bräunlich-schwarze Grund zum gelblichbraunen Haar und dann zum gelblich-grauen Fleische überleitet, klingt bedeutungsvoll in diesem Bilde mit. Im Lichte der rechten Gesichtshälfte tritt das Hellrot, das im Ohre wiederkehrt, farbig hervor und stärkt die andere ausgesprochene Farbe, das Blau im Auge, und hierdurch den Ausdruck des Blickes. Die andere Seite liegt im Schatten, der in die Tiefe gehend das Rot der Wange in warmes Weinrot wandelt, das auf dem herabhängenden Haare wieder scheint. In einem warmen Braun ist das Kleid gemalt, um dessen Ausschnitt ein weißes Tuch sich legt, das als einzige kalte Farbe den Kopf mit seinen hellen Teilen wohltätig in die Bildfläche bannt. Eine mit ganz flüchtigen Strichen angedeutete Hand hält eine Rose mit Knospe an die Brust. Wie diese Blume nun die im Schatten ruhende Seite des Bildes belebt, wie ihr Rot und die grünen Blätter mit dem dunklen Grunde zusammenklingen, das zeigt den Maler, der beinahe mit Zurückhaltung eindrucksvoll zu wirken vermag. Dann aber führt von der Rose zur linken obern Bildecke eine Diagonale, in der das rechte Auge liegt, das den wahrhaften Mittelpunkt schafft, dem alles andere sich unterordnet. Die beinahe mathematische Festlegung der Stelle für das Auge ist so recht dem konstruktiven Sinne Marées' gemäß. Und in dem Banne dieser Diagonale liegt auch der Mund, leicht geöffnet, wie im Reflex zum weiten Auge, das überkindlich, sinnend in diese Welt blickt. Den feierlichen Eindruck verstärken noch die Schatten der vorgebauten Stirne, über welcher ein weites Rund den Schädel wölbt.

Zwar sehen wir einen Kinderkopf im Reize seiner eigentümlichen Frische; und doch, sind das die Augen, sind das die Züge eines kaum Vierjährigen, ist solch gesammelter Ausdruck diesem Alter eigen? Und wir erfahren, daß dieses Kind zu einem außergewöhnlichen Knaben sich entwickelte, der aber schon im elften Lebensjahre sterben mußte. Von seinem Charakter und seinen geistigen Gaben erwartete namentlich der alte Ritschl großes, jener Mann, den Nietzsche einmal den einzigen genialen Gelehrten nennt, den er zu Gesicht bekommen habe.

Da wirkt ergreifend Marées' hohe Kunst, die innere Vorstellung und äußere Erscheinung in so geschlossene Form gebracht und über dieses Bild den stillen Zauber einer Farbenstimmung gebreitet hat, der so wesentlich die eindrucksvolle Wirkung mitbestimmt.

DIE CARAVAGGESKE FRÜHZEIT VON SIMON VOUET UND NICOLAS REGNIER

EIN BEITRAG ZUR FRANZÖSISCHEN KUNSTGESCHICHTE DES 17. JAHRHUNDERTS

VON HERMANN VOSS

I.

Es gibt wenig Persönlichkeiten selbst unter den Allergrößten der europäischen Malerei seit der Renaissance, deren einschneidende Bedeutung für die Richtung des künstlerischen Schaffens mit einer derartig erdrückenden Fülle von Zeugnissen aus allen Schulen und Gebieten nachzuweisen wäre wie die des Caravaggio. Meister, die wir Heutigen weit höher einzuschätzen pflegen als den lombardischen Naturalisten, können sich doch, was die geschichtliche Tragweite ihres Schaffens anlangt, nicht entfernt mit ihm vergleichen. Weder Rembrandt noch Velasquez haben über ihren engeren Schulkreis und ihre engere Heimat hinaus einen gleich umfassenden und deutlich meßbaren Einfluß ausgeübt; ja selbst Rubens und van Dyck, die Vielgereisten und auch außerhalb ihres Landes eifrig Nachgeahmten, haben international nicht so umwälzend zu wirken vermocht wie der leidenschaftliche Bekämpfer des Manierismus und Stilismus in der Malerei; und dies alles trotz der Tatsache, daß Caravaggio eigentliche Schüler und Mitarbeiter kaum ausgebildet hat.

Einen äußeren Umstand muß man allerdings zur Erklärung der Internationalität des „Caravaggismus" anführen. Dadurch, daß sich der Lombarde in Rom niederließ, schuf er zur Verbreitung seiner Neuerung die denkbar günstigste Voraussetzung. Mehr als selbst zu Raffaels und Michelangelos Zeiten führten ein Jahrhundert später alle Wege nach Rom, fluteten von Rom aus die Scharen derer, die das Heil suchten — in der Kunst sowohl wie in der Religion — nach überallhin zurück. Rom war tatsächlich das Herz in dem Blutkreislauf des künstlerischen Lebens um 1600; was sich hier an Neubildungen vollzog, ward in unzähligen Adern weitergetragen und tauchte, wie auch immer verstanden und umgeformt, in kürzester Frist an den verschiedensten Punkten Europas auf.

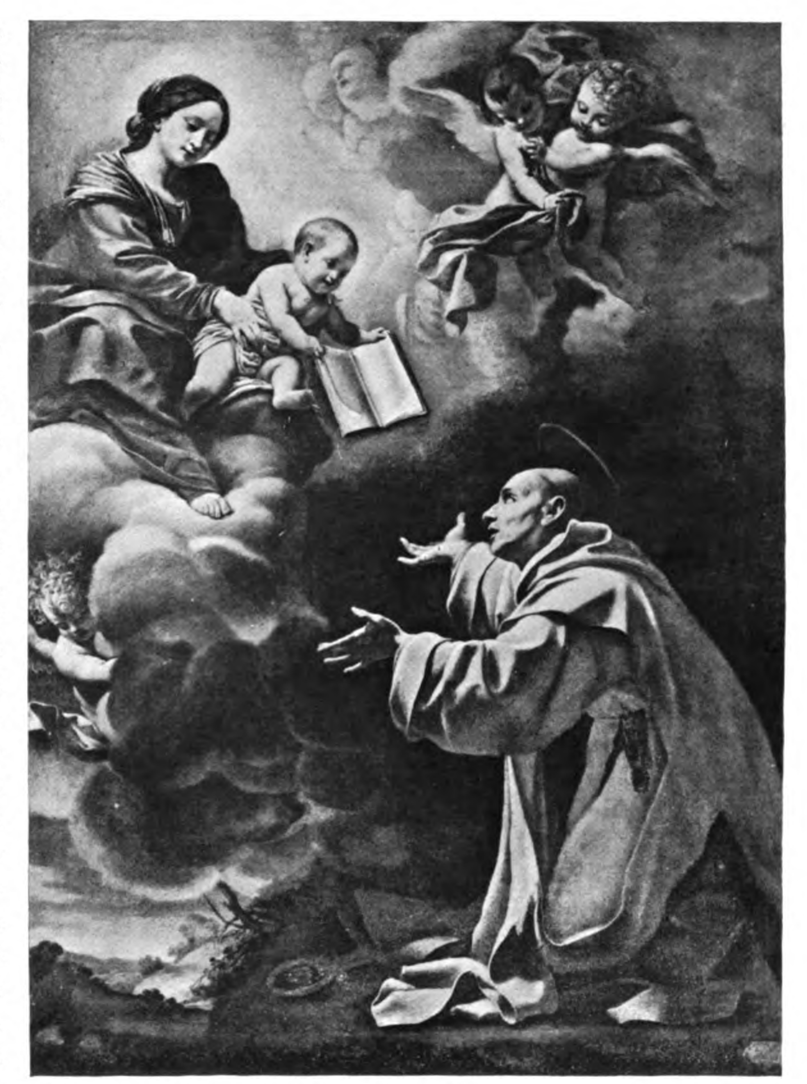
Ganz besonders eng war die Berührung mit den Niederlanden. Caravaggios Kunst kam unzweifelhaft dem nordischen und speziell dem niederländischen Empfinden weit entgegen; der lombardische Michelangelo sprach zu ihnen in einer verständlicheren Sprache als der florentinische und dessen manieristische Anhänger. Freilich sahen sie in ihm mit einer gewissen Einseitigkeit hauptsächlich den Neuschöpfer des Sittenbildes, den „Maler" schlechthin, den großen Techniker des Helldunkels, den unbestechlichen, der Natur gewissermaßen den Spiegel vorhaltenden Fanatiker der Tatsächlichkeit.

Es gab aber in Caravaggio noch eine andere, gegen Ende seines Lebens mehr und mehr in den Vordergrund tretende Tendenz: jene zur dramatisch-subjektiven Erzählung großen Stiles, zur Wiederbelebung der nationalen, monumentalen Tradition mit den neugewonnenen Mitteln des Naturalismus. Er selber starb, bevor er sich in dieser Richtung zur vollen Klarheit durchgerungen hatte, und seine Gedanken wurden von anderen weitergeführt. In seinen italienischen und spanischen Fortsetzern kann man sehen, in welcher Weise der naturalistische Stil des Lombarden mit dem dominierenden Zuge aller südeuropäischen Kunst, dem architektonisch-dekorativen, zum Ausgleich gebracht worden ist, ja wie gerade diese Haupttriebkraft des italienischen Kunstschaffens durch den Sieg des Naturalismus einen neuen Anstoß erhalten hat.

Den entgegengesetzten Weg schlugen die Niederländer ein. Je mehr Honthorst und die Meister seiner Richtung sich der malerischen Möglichkeiten bewußt wurden, die ihnen jetzt erschlossen waren, um so mehr kamen sie von dem dramatisch-monumentalen Stile los und drängten dafür nach der malerisch-zuständlichen Seite hin. Statt der dramatischen Historie erwählten sie das mehr deskriptive, „stilleben"hafte Sittenbild zu ihrer eigent-

lichen Aufgabe. Nach einer kurzen Zeit enger geistiger und künstlerischer Gemeinsamkeit entfernten sie sich so von neuem von den Bestrebungen und Idealen der südeuropäischen Malerei.

Eine wesentlich andere Physiognomie sollte der Caravaggismus in Frankreich annehmen. Er bildet nicht, gleich dem holländisch-vlämischen, eine geschlossene Einheit mit klarer Physiognomie, sondern er verteilt sich auf sehr verschieden geartete Persönlichkeiten und lokale Richtungen. Valentin, der namhafteste französische Nachfolger Caravaggios, ist der Abstammung und der künstlerischen Eigenart nach weit eher Italiener als Franzose; seine Fortsetzer, vor allem der Toulouser Lokalmeister Tournier, bringen keine wesentlich neuen Züge in das gewohnte Bild des durchschnittlichen Caravaggismus. Originell und spezifisch französisch dagegen der erst seit einigen Jahren näher studierte Georges Du Mesnil de la Tour, ein über seine Heimat Nancy hinaus wenig bekannter Künstler, dessen seltene Werke eine sehr eigenartige und stilvolle Abart Honthorstscher Lichtmalerei darstellen. Auch sonst wird in Lothringen ein gewisser Caravaggesker Einfluß bemerkbar; Zeugnis davon legen einzelne Arbeiten des Jacques Callot ab, in stärkerem Maße aber noch die Tätigkeit eines direkten Enkelschülers des Meisters selber, des Jean Le Clerc, der in Venedig den Unterricht des Carlo Saraceni erhalten hatte und dadurch mit dem Lombarden in eine mittelbare Berührung gelangt war. Eine besondere Gruppe bilden endlich die der französisch-vlämischen bzw. wallonischen Zwischenzone angehörigen Künstler, unter denen vor allem Gerard Douffet und sein Schüler Guillaume Carlier sowie Bertholet Flémalle namhaft zu machen sind. In ihrer Kunst mischt sich in sehr eigentümlicher Weise vlämischer Wirklichkeitssinn und Kolorismus mit französischer Eleganz der Auffassung und Komposition; im Laufe der Entwicklung aber gewinnt das französisch-klassizistische Element über das realistische durchaus das Übergewicht, so daß der eigentliche Ausgangspunkt dabei in Vergessenheit gerät.



Vouet, Die Madonna erscheint dem hl. Bruno — Neapel, Certosa

Man kann trotz der Uneinheitlichkeit des Gesamtbildes die antirealistische und antimalerische Tendenz als die eigentlich charakteristische für den Verlauf des Caravaggismus in Frankreich ansehen; der stark betonte Wille zur Idealität und zur konstruktiven Gesetzmäßigkeit, der die gesamte französische Kultur seit etwa 1600 sich unterwirft, erlangt auch innerhalb der ursprünglich zum Realismus neigenden Kunstströmungen Geltung. Wenn in den Grenzländern ein malerischer Naturalismus naturgemäß etwas länger weiterbestehen bleibt, so geht der Prozeß im Innern des Landes, und namentlich in seiner Hauptstadt, um so schneller vor sich. Man kann sagen, daß die caravaggeske

Richtung, bevor sie durch einen Meister wie den sehr begabten, aber durchaus isoliert gebliebenen Claude Vignon im Herzen Frankreichs Wurzel gefaßt hatte, bereits dem neuen Idealismus und Stilismus, den Poussin und seine Gefolgsleute vertraten, weichen mußte.

Den Caravaggioeinfluß in Frankreich historisch und kritisch im Zusammenhange darzustellen ist demnach keine einfache und dankbare Aufgabe. Gleichwohl darf ihre Wichtigkeit keineswegs unterschätzt werden, wenn es auch verständlich ist, daß sich das allgemeine Interesse in neuester Zeit mehr auf den Caravaggismus in Spanien und in den Niederlanden gerichtet hat. Was wir beabsichtigen, ist Material zur definitiven Lösung jener komplizierten Aufgabe herbeizuschaffen. In unserer ersten Untersuchung gedenken wir einen in der französischen Kunstgeschichte wohlbekannten Meister von einer noch wenig gewürdigten Seite zu zeigen, in der zweiten dagegen auf einen Künstler aufmerksam zu machen, von dem bisher eigentlich nur Spezialisten der venezianischen Kunst Notiz genommen haben, ohne seine weitaus interessanteren caravaggesken Anfänge genügend zu berücksichtigen.

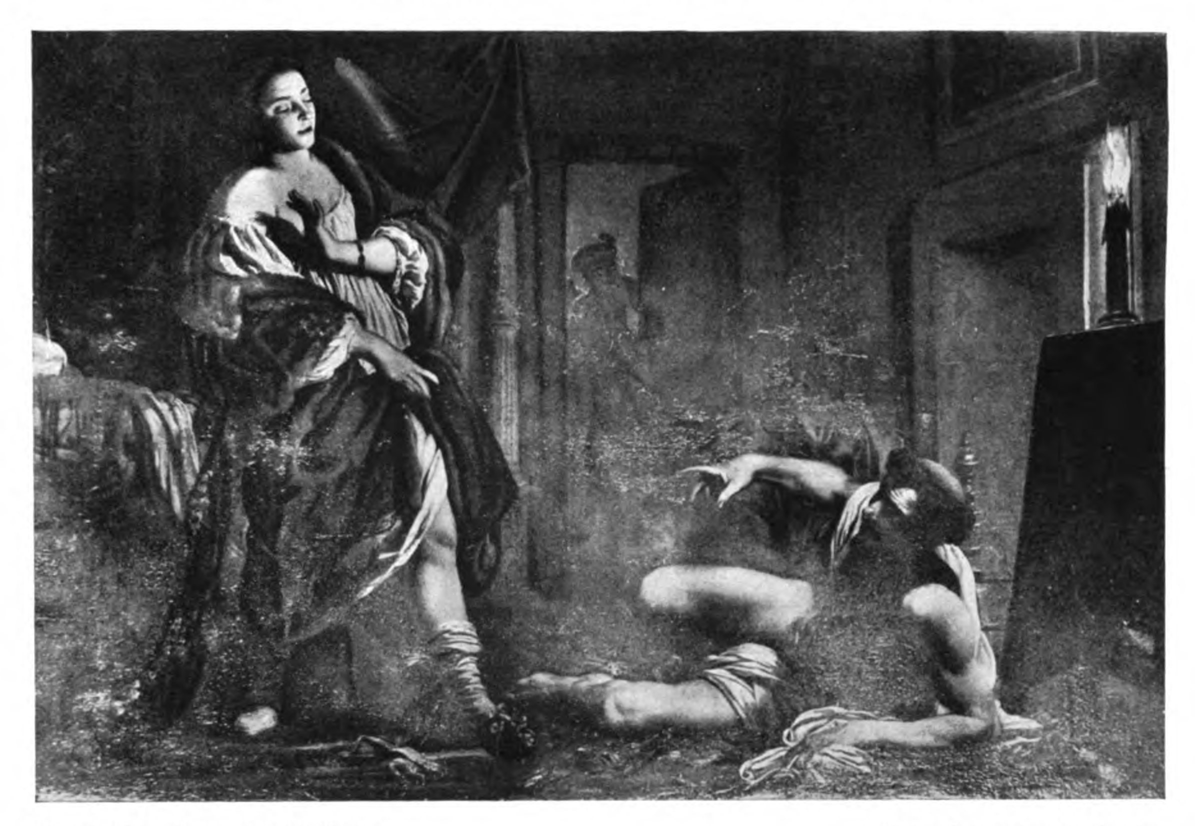
II.

Simon Vouet gilt vielfach als der eigentliche Begründer, unbezweifelt aber als einer der wichtigsten Führer der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Was ihn vor allen Dingen maßgebend für seine Heimat werden ließ, das ist sein enges Verhältnis zu Italien und der gleichzeitigen italienischen Kunst. Mit ihm beginnt die Reihe der in Italien gründlich ausgebildeten und sich zu diesem Zweck dort lange aufhaltenden französischen Maler, die in stärkstem Gegensatz stehen zu dem flüchtigen und äußerlich angelernten Italianismus ihrer überwiegend nur in Fontainebleau geschulten Vorgänger. 1590 in Paris geboren, begibt sich Vouet 1612 nach Italien und weilt hier bis 1627, also lange genug, um nicht nur die wichtigsten Kunststätten und die gefeiertsten Meisterwerke genau kennenzulernen, sondern auch in die künstlerischen Bestrebungen seiner eigenen Zeit vollständig eingeweiht zu werden. Vouet landete, aus dem Orient kommend, 1612 in Venedig, wandte sich 1614 nach Rom, wo er für einige Jahre sein Hauptquartier aufschlug; 1621 ist er vorübergehend in Genua, 1624 wieder in Venedig nachweisbar; im gleichen Jahre wird er in Rom zum Princeps der Accademia di S. Luca gewählt. Außerdem hat er in Bologna und in den anderen hauptsächlichsten mittel- und oberitalienischen Städten längere oder kürzere Zeit geweilt.

Schon diese Vielgereistheit deutet auf einen sich nach allen Richtungen orientierenden, lebhaften und zur Veränderung geneigten Geist, der bestrebt ist, alles aufzugreifen, was ihm Italien an Anregungen zu geben vermag. „Was ist Vouet letzten Endes?" fragt Lemonnier in seinem bekannten Werke über die französische Kunst zur Zeit Richelieus und Mazarins. „Ein Résumé der italienischen Schule", lautet die Antwort, „ein spezifisch französischer Geist, in dem das Raisonnement die Phantasie überwiegt, und für den es darauf ankommt, aus den italienischen Vorbildern ein der französischen Kultur seiner Zeit angemessenes mittleres Maß zu gewinnen." Diese Würdigung trifft für Vouets spätere Werke in der Hauptsache wohl das richtige; allein man muß bedenken, daß jenes Mittelmaß, welches der Franzose Vouet in einer reifen Zeit erstrebte, erst durch längere tastende Versuche zu gewinnen war, und daß, solange der Künstler in Italien weilte und überwiegend für italienische Besteller tätig war, sich kaum eine nähere Auseinandersetzung mit den damals führenden Meistern und Richtungen vermeiden ließ.

Da Vouet als Künstler mit abgeschlossener Lehrzeit nach Italien kam, so bedurfte er natürlich eines eigentlichen Lehrers nicht mehr. Man hat also anzunehmen, daß seine weitere Ausbildung sich in erster Linie durch das genaue Studium der berühmtesten Kunstwerke vollzog, wie es ja der allgemeinen Sitte entsprach, sodann aber durch den engeren persönlichen Umgang mit gleichstrebenden Künstlern. Was die erstere Art der Weiterbildung angeht, so scheint die alte Nachricht nicht unglaubwürdig, wonach in Venedig—seinem ersten Aufenthaltsort — die Werke Tizians, Paolo Veroneses und Tintorettos auf ihn großen Eindruck gemacht haben sollen. Immerhin ist ein unzweifelhaft stilkritischer Beweis hierfür auf Grund der uns bekannten Frühwerke schwerlich zu führen.

Alle stilistischen Analysen legen vielmehr einen ganz anderen Schluß nahe und decken sich diesmal mit den historischen Zeugnissen —: Vouet muß seine entscheidenden Anregungen in Rom innerhalb



Vouet, Versuchung des hl. Franz — Rom, S. Lorenzo in Lucina

des Caravaggiokreises erhalten haben. Da der lombardische Meister selber längst aus Rom geflohen und in der Verbannung gestorben war, so kommt nur der Anschluß an einen seiner Nachahmer in Frage; Valentin, den eine (freilich nicht sehr sichere) alte Tradition nennt, dürfte als naher Landsmann Vouets allen Anspruch darauf haben, für diesen Mittelsmann gehalten zu werden. Nur muß man sich die Beziehungen der beiden fast gleichaltrigen Künstler nicht als ein Schulverhältnis vorstellen, sondern vielmehr als ein kollegiales Zusammenwirken, bei dem der etwas jüngere Valentin nur insofern gebend war, als er allem Anschein nach als Halbitaliener sich leichter und selbstverständlicher in den neuen naturalistischen Monumentalstil hineingefunden hatte. Die Wege der beiden Genossen dürften sich übrigens bald getrennt haben, wenn nicht menschlich, so doch sicherlich künstlerisch. Vouet hält sich nicht lange bei einer buchstäblichen Befolgung des caravaggesken Naturalismus auf, sondern beginnt unter dem Eindruck der carraccesken Gruppe — namentlich wohl des Guido Reni und des Lanfranco — jenen Mittelweg zwischen Naturalismus und Idealismus, zwischen Helldunkelmalerei und linearer Kompositionskunst einzuschlagen, auf dem er zu dem vermittelnden, im wesentlichen aber doch idealisierenden Stile seiner späteren französischen Werke fortschreitet.

Über das monumentale kirchliche Schaffen Vouets während seiner italienischen Zeit sind wir durch literarische Quellen leidlich gut informiert, erheblich weniger über seine Tätigkeit als Bildnismaler, die wir uns zwar mit Hilfe der Stiche von Mellan und Greuter, jedoch nur unvollkommen, zu rekonstruieren vermögen. Wenden wir uns nun aber dem hauptsächlichsten Betätigungsfeld des Künstlers zu, seinen für vornehme Kunstfreunde in großer Zahl gemalten repräsentativen Halbfigurenbildern und mehrfigurigen Historien, so versagen die direkten Zeugnisse leider so gut wie vollständig. Es bleibt also nur übrig, sich dem stilkritischen Wege anzuvertrauen, wobei die durch zuverlässige Quellen beglaubigten Arbeiten als Ausgangspunkt zu dienen haben.

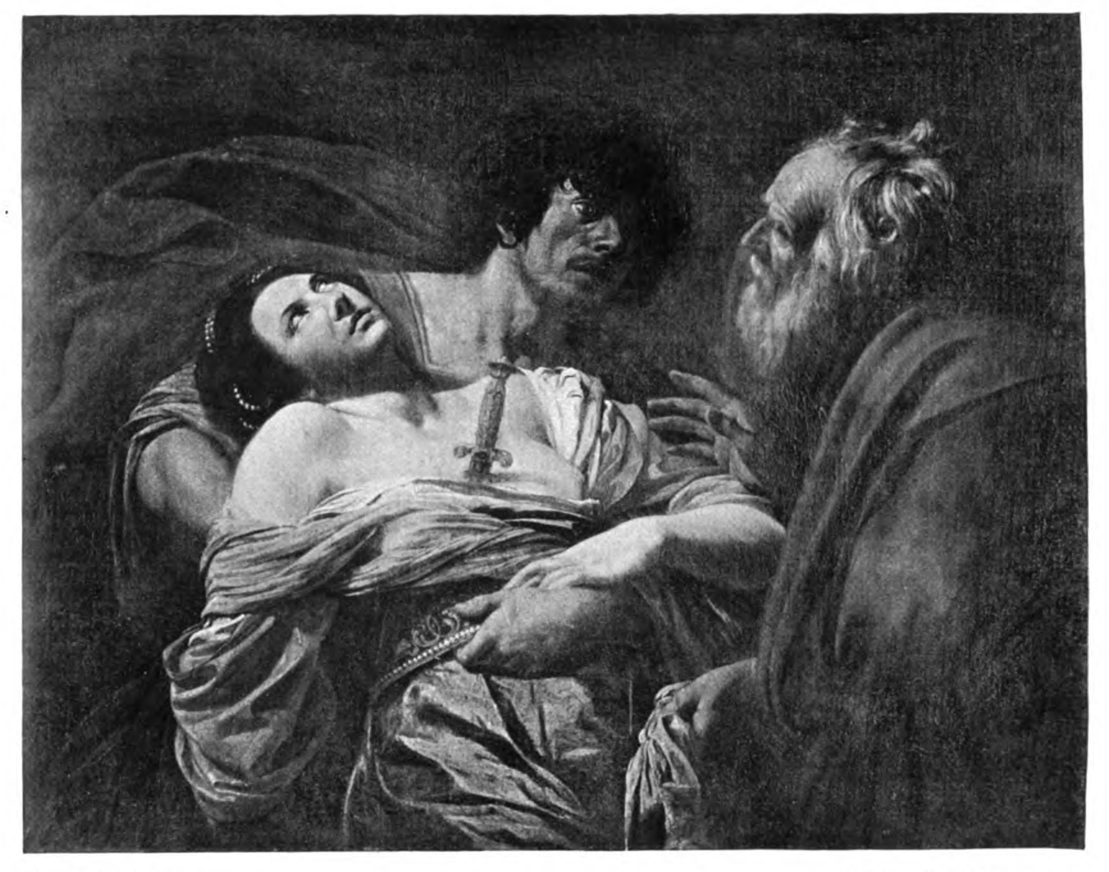
Die Zahl der von Vouet in Italien ausgeführten Kirchenbilder überschreitet kaum ein halbes Dutzend; unter ihnen ist das wichtigste, die 1626 für



Vouet, Sophonisbe Kassel, Galerie („Reni“)

St. Peter gemalte Anbetung des Kreuzes durch 3 Heilige und zahlreiche Engel, im 18. Jahrhundert untergegangen, dagegen befinden sich die übrigen noch an ihrem alten Ort. Als die früheste größere Arbeit, die ihm übertragen wurde, wird die Nativitätsdarstellung in S. Francesco a Ripa genannt. Es ist eine ganz unter dem Zeichen des Caravaggismus stehende Helldunkelkomposition; schon die ältesten Quellen heben dies bezeichnenderweise ausdrücklich hervor. Die Chronologie der späteren Kirchenbilder ist nicht ganz geklärt. Eines der bedeutendsten unter ihnen ist das für Loreto gemalte, jetzt ins dortige Museum überführte Abendmahl (signiert). Um 1620 entstand der große, in mächtiger Licht- und Schattenmasse aufgebaute Kruzifixus mit Maria, Johannes usw. in S. Ambrogio zu Genua, in dem der caravaggeske Einfluß immer noch sehr stark fühlbar ist; von 1620 datiert und durch die Signatur gesichert ist die Madonna, die dem hl. Bruno die Ordensregel überreicht, in der Certosa di S. Martino zu Neapel. (Vergrößerte Replik im Museo Nazionale als „Finoglia“; der Katalog von 1911 übersieht das nahe Verhältnis der beiden wenig voneinander abweichenden Bilder). Auch diesmal liegt der Bildidee ein ausgesprochene Helldunkeleffekt zugrunde, und die Schärfe der Modellierung erinnert partienweise noch an den Ausgangspunkt Vouets; allein der Geist graziöser und eleganter Anmut, der die ganze Komposition erfüllt, kündet deutlich eine neue Wendung in des Künstlers Schaffen an.

Daß die Anwendung vom Naturalismus wenigstens in malerischer Hinsicht noch nicht definitiv vollzogen war, bezeugen zwei der Darstellungen, mit denen Vouet 1624 die Cappella Alaleoni in S. Lorenzo in Lucina zu Rom ausgeschmückt hat. Es sind Episoden aus der Legende des hl. Franz, neben denen die übrigen, al fresco ausgeführten Marienszenen der Kapelle ganz zurücktreten. (Das Altarbild rührte von Sermoneta her und ward bei der Neudekorierung der Kapelle geschont. Heute nimmt ein Gemälde von Benefial diese Stelle ein.)



Vouet, Lukretia Berlin, Schlösser-Vorrat

Durch seine naturalistisch-momentane Gegenseitigkeit überrascht das Seitenbild der linken Kapellenwand, dessen virtuos herausgearbeiteter Beleuchtungseffekt ohne Honthorsts Vorgang nicht denkbar wäre. Der Gegenstand ist für ein Kirchenbild ungewöhnlich; es ist die Versuchung des Heiligen durch eine Kurtisane. Das konventionellere Gegenstück, die Einkleidung des hl. Franz durch den Bischof von Assisi, entschädigt durch eine reiche und kunstvoll gegliederte Komposition. Diese folgt in der kulissenhaften Anordnung in der Hauptsache den Rezepten des römischen Cinquecento, dagegen verrät die malerisch-koloristische Behandlung der Einzelheiten unverkennbar den Zeitgenossen eines Lanfranco und Guercino.

Es ist nicht schwer, von den beiden Franzlegenden aus die Brücke zu der Tätigkeit Vouets im gewöhnlichen Tafelbild zu schlagen. So eklektisch er uns auch erscheinen mag, er bietet doch in der Behandlung der Linie, in Typen und Gewandmotiven, sowie in der Wahl und Nüancierung der Farbtöne eine Reihe unverkennbarer Charakteristika, die sich auch in kleineren Werken wiedererkennen lassen. Was ihn besonders von den italienischen Zeitgenossen scheidet, ist die etwas leere Eleganz seiner Linie, die wahrscheinlich Reni viel verdankt, ohne übrigens von ihm sklavisch abhängig zu sein. Dazu tritt eine virtuose Leichtigkeit des Komponierens und eine sichere Verwendung der überlieferten Requisiten, die unzweifelhaft von einem außerordentlichen Geschmack Zeugnis ablegt. Endlich eine individuelle Auffassung des Malerischen und Koloristischen, die bei aller Verwandtschaft mit der Caravaggioschule einerseits und der Lanfranco-Richtung auf der anderen Seite doch sehr wohl von diesen Vorbildern unterschieden ist.

Bei einigen Gemälden Vouets in den großen römischen Gemäldesammlungen hat sich nun der richtige Künstlername, durch alte Zeugnisse und Überlieferungen gestützt, unverfälscht bis auf den heutigen Tag erhalten. Dies gilt vor allem von dem schönen allegorischen Dreifigurenbilde der Kapitolischen Galerie, das bald nach 1620 für Marcello Sacchetti, den späteren Schatzmeister Urbans



Vouet, Hl. Cäcilia Louvre-Vorrat („Cavedone“)

die große Verkündigung, die aus der Galerie Giustiani in das Berliner Museum gelangt ist, offenbar ihrer eigentlichen Bestimmung nach ein Altarbild, das der Marchese Vincenzo Giustiniani, der große Mäcen Caravaggios und seines Kreises, wohl aus besonderer Wertschätzung Vouets in seine Galerie aufgenommen haben dürfte. Es ist ein sehr wirkungsvolles, wiewohl der psychologischen Feinheit eines Gentileschi durchaus entbehrendes Werk, das auch in malerischer Hinsicht den eigentlichen Caravaggesken ferner steht als die bisher genannten Bilder. Namentlich die in heller Glorie erscheinende Gestalt des Engels mit ihrer „idealen“ Drapierung entfernt sich gänzlich von der konkreten Auffassungsweise der Naturalisten.

Der Berliner Verkündigung läßt sich nun stilistisch eine Halbfigurendarstellung anreihen, die in der Kasseler Galerie immer noch unter dem Namen Reni geht, obwohl auf die Notwendigkeit, sie den Frühwerken Vouets einzugliedern, schon vor mehr als zehn Jahren von mir hingewiesen wurde. Der offizielle Katalog von 1913 hat von dieser neuen Bestimmung zwar Kenntnis genommen, aber leider nicht davon zu profitieren gewagt. Die ruhig große Komposition, die mir in einer guten, vielleicht eigenhändigen Replik bekannt ist (Gemäldevorrat der Schlösser in Berlin, Inv.-Nr. 539), stellt Sophonisbe in dem Moment dar, wie sie durch einen Boten den Giftbecher empfängt. Die Szene ist ohne zudringliche Dramatik, mit jener Vorliebe für die edle Melodik der Linie und die zurückhaltende Gebärde wiedergegeben, die man aus ähnlichen Szenen Renis kennt, und es unterliegt denn in der Tat keinem Zweifel, daß Vouet sich von dem vergötterten bolognesischen Meister hat inspirieren lassen. Koloristisch und malerisch aber steht er nach wie vor im entgegengesetzten Lager, und sein durchaus individueller Stil wird jedem sogleich erkennbar werden, der die Profillinie der Königin samt der Nakken- und Schulterkontur und der Draperie mit der Maria der Verkündigung vergleicht. Nicht minder charakteristisch sind jedoch die beiden Neben-

VIII., gemalt, und später, zusammen mit anderen Gemälden aus dem gleichen Besitze, in öffentlichen Besitz übergegangen ist. Ein Stich von Claude Mellan von 1625 gibt die geschmackvoll arrangierte, aber freilich etwas leere und kraftlose Allegorie wieder und erläutert in lateinischen Distichen deren Bedeutung: Verstand (intellectus), Gedächtnis (memoria) und Wille (voluntas) als geistige Dreiheit des Menschen. — Sieht man von dem vorgeschriebenen Thema des Bildes ab, so ist seine Zusammengehörigkeit mit den beiden Franzlegenden so einleuchtend wie nur möglich: starke Helldunkelwirkung, ähnliche Bewegungs- und Draperimotive und namentlich die engste Verwandtschaft in den Typen, Bewegungen und Gesten der Gestalten selber. Wir haben nicht nur mit dem gleichen Urheber, sondern auch mit der gleichen Phase seiner Entwicklung zu tun.

Ihre alte richtige Benennung trägt ferner noch

figuren: sowohl das aufblickende Antlitz der Alten links mit dem für Vouet so ungemein typischen Beleuchtungseffekt als auch der jugendliche Lockenkopf des Kriegers, eine direkte Parallele zu der Figur des Intellectus in der kapitolinischen Allegorie.

Das Kasseler Exemplar des Sophonisbebildes hat in einer den Tod der gleichen Heldin darstellenden Szene sein Gegenstück. Dies rührt indessen nicht von Vouet her, sondern von dessen Landsmann und mutmaßlichen künstlerischen Genossen Nicolas Regnier (in Italien Renieri genannt); wir werden darauf gelegentlich dieses Künstlers zurückkommen. Das Berliner Exemplar besitzt nun aber gleichfalls ein Seitenstück, und zwar von Vouets eigener Hand: den Tod der Lukretia. Nichts kann für unseren Künstler bezeichnender sein als die von ihm stets mit so besonderer Feinheit behandelte Schulterpartie und das daran unmittelbar anschließende Draperiemotiv. Allein das Thema erfordert eine bedeutend größere Leidenschaftlichkeit, und der Künstler hat sich dieser Notwendigkeit, soweit es seiner Natur gegeben war, gefügt. Er hat sogar die Pathetik der sterbenden Heldin in seiner späteren, einer effektvollen, aber kalten Rhetorik ergebenen Periode nicht wieder zu erreichen vermocht.



Vouet, Hl. Katharina 1923 in Luzern („Feti")

Wir sind mit den Sophonisben und Lucretien in das eigentliche Hauptgebiet des frühen Vouet eingedrungen: die Verherrlichung der Heroinen der Antike und der Bibel. Freilich bevorzugte er diese Art von Themen aus einem sehr durchsichtigen Grunde: sie boten ihm willkommenen Anlaß, den edlen Typ seiner römischen Modelle durch kostbaren und geschmackvollen Aufputz, ideale Posen und heroische Attribute zur vollsten Geltung zu bringen. So werden denn auch Szenen mit dramatischen, leidenschaftlich-charakteristischen Akzenten von ihm weniger geliebt; die große Mehrzahl seiner Heroinen posiert in edel gemäßigten Attituden, wobei der scharfe Lichteinfall von oben her dazu dient, die großgeschnittenen Konturen und Flächen des Gesichtes hervorzuheben und die kostbaren, schwarzen Seidenstoffe in breiten Lichtern und plötzlich eingeschnittenen tiefen Schattenpartien sich pompös aufbauschen zu lassen. Vouet, der leichtblütige, für weibliche Reize und mondäne Eleganz sensitiv empfängliche Franzose, kann in seinen begeisterten Huldigungen vor der üppigen Schönheit römischen Frauentums geradezu wie der Vorläufer eines Feuerbach anmuten. Stellt man aber die mit dem Beschauer selbstgefällig liebäugelnden modischen Gesellschaftsdamen des pariserischen Römers neben die herb und streng empfundene Iphigenien und Medeen des deutschen Meisters, so hat man den interessanten Fall zweier Rassentemperamente und zweier Kulturepochen, die sich mit dem gleichen (oder doch nahezu konstant gebliebenen) Phänomen südlicher Weibesschönheit auf eine ganz verschiedene Art auseinandersetzen.

Die Zahl der weiblichen Halbfigurenbilder Vouets dürfte bedeutend sein; man begegnet ihnen wenigstens nicht selten, zumal in kleinen Museen und im Kunsthandel. Von weiteren Beispielen haben wir aus den Stichen Claude Mellans Kenntnis. Die richtige Benennung trägt noch die in der Galerie Corsini zu Rom aufbewahrte Salome, deren alte Kopie in Bologna seltsamerweise „Fra Vittore Ghislandi" genannt wird; auch sonst pflegen sich derartige Gemälde vorzugsweise berühmterer Decknamen zu bedienen, wie z. B. jener des Caravaggio oder des Domenichino. Als bezeichnende Belege dafür seien hier angeführt: eine früher in der Münchner Pinakothek ausgestellte Judith („Domenichino"), eine zweite Judith — mit der begleitenden Magd — im Landesmuseum von Troppau, eine 1923 im Luzerner Kunsthandel befindliche hl. Katharina („Feti"), eine inspiriert aufblickende hl. Cäcilie im Depot des Louvre (dort als „Cavedone"!) und endlich, als stattlicher Repräsentant jugendlicher Männlichkeit in dieser Sammlung weiblicher Liebreizes, die Halbfigur des hl. Georg in der Pinakothek von Gubbio („Caravaggio").

Unsere provisorische Liste wird sich im Laufe der Zeit allem Anschein nach sehr erheblich erweitern lassen. Dann wird es sich aber vermutlich als unumgänglich herausstellen, zwischen den Werken Vouets selber und jenen seiner Nachahmer zu scheiden. Abgesehen von dem sich in selbständiger Weise entwickelnden Renieri muß an Adepten wie Claude Mellan, Michel Dorigny u. a. gedacht werden, von denen einige Vouet auch durch verwandtschaftlich Beziehungen nahestanden, ganz besonders aber an seine Gattin, Virginia Avezzi aus Velletri, eine bildschöne Person, deren künstlerische Fähigkeiten sehr gerühmt wurden. Mellan hat nach ihr eine Judith gestochen, die (soweit man nach der graphischen Wiedergabe urteilen kann), hinter manchen Leistungen ihres Gatten nicht weit zurückbleibt.

Es ist wohl anzunehmen, daß Virginia Avezzi, deren echtrömischen Gesichtsschnitt wir aus zeitgenössischen Wiedergaben kennen, Vouets bevorzugtes Modell für seine Heroinenhalbfiguren gewesen ist. Man findet z. B. ihr charakteristisches Profil mit der länglichen, etwas zu spitzen Nase unbezweifelbar in der Kasseler Sophonisbe. Aber auch in monumentalen Kompositionen dürfte sie als Modell zu erblicken sein, zeigt doch die Maria der Berliner Verkündigung ganz die gleichen Züge. Ebenso bemerkt man ihren (allerdings stark idealisierten) Typus in einer wohl noch der italienischen Zeit angehörigen Madonnendarstellung: nämlich in der hl. Familie in der Landschaft mit einer jugendlichen Heiligen (Madrid, Prado; nach dem Katalog „bolognesische Schule"). Hier nimmt jedoch die mädchenhafte Erscheinung mit dem gesenkten Blick, die den pyramidalen Aufbau der anmutigen Gruppe krönt, das Interesse des Beschauers so sehr in Anspruch, daß man darüber der konventionellen Madonna leicht vergißt.

Auch in einem den Besuchern des Wiener Kunsthistorischen Museums wohlbekannten Bilde, das traditionell den Namen der Elisabetta Sirani trägt, ist die Verwechslung Vouets mit der bolognesischen Schule Ereignis geworden. Es handelt sich um eine schon durch das Gegenständliche auffallende Halbfigurenszene: Martha tadelt ihre eitle Schwester Maria Magdalena, eine Seltenheit in ikonographischer Hinsicht, zu der allerdings zuerst die Wiener Galerie zwei Parallelen aufweist: eine direkte in dem Bilde von Lupicini (Nr. 359) und eine indirekte in einem Rubensgemälde (Nr. 833), das den in der Legende unmittelbar folgenden Moment, die Reue der Maria Magdalena, festhält.

Der Gegenstand gehört der apokrypten biblischen Geschichte an; er verdankt seine Entstehung dem Umstande, daß die frühchristliche Legende mehrere unzusammenhängende Stellen der Evangelien zu einem Ganzen zusammengewoben hat, nämlich zu der Erzählung vom sündigen Lebenswandel, der Bekehrung, Buße und endlichen Himmelfahrt der schönen Maria Magdalena. So bekannt nun die späteren, rein legendären Momente dieser Geschichte durch unzählige bildlische Darstellungen geworden sind, so selten haben sich die Künstler an die pseudo-evangelischen Anfänge herangemacht. Gleichwohl lebte die Vorstellung von der eitlen, herausfordernden Buhlerin, die von ihrer frommen Schwester Martha vergebens zur inneren Umkehr ermahnt wurde, lebendig im Bewußtsein der Gläubigen; davon legen namentlich die geistlichen Dramen des Mittelalters Zeugnis ab, in denen diese Szene nicht selten, gelegentlich sogar mit besonderer Liebe behandelt wird (z. B. in dem Alsfelder Passionsspiel).

In der bildenden Kunst berührt die gleichartige Darstellung dagegen so ungewohnt, daß ihr in den



Vouet, Hl. Familie Madrid, Prado



Art Vouets, Martha und Maria Magdalena Windsor, Christ Church

wenigen Fällen, in denen sie sich nachweisen läßt, fast regelmäßig eine irrige Deutung gegeben wird. So gilt das Bild von Luini in der Sammlung A. Rothschild zu Paris im allgemeinen als eine allegorische Darstellung von Bescheidenheit und Eitelkeit, obwohl schon aus der lebhaften Gebärdensprache der falschen „Bescheidenheit" gefolgert werden müßte, daß es sich vielmehr um die Vermahnung einer schönen Koketten durch eine eifrige Tugendanhängerin, also nicht um eine Allegorie, sondern um einen konkreten dramatischen Vorgang handle. Auch den „Beiden Frauen" von Gentileschi im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, die gewöhnlich als irgendeine Toilettenszene interpetiert werden, liegt in Wahrheit das gleiche biblische Thema zugrunde. Deutlich genug spricht in diesem Sinne, abgesehen von der eindrücklich mahnenden Gebärde der Martha, der Spiegel, auf den sich ihre weltliche Schwester stützt; er ist, alter Tradition gemäß, gewissermaßen als das Hauptattribut der Buhlerin aufzufassen und macht in dieser strengen und herben Komposition allen sonstigen Aufputz überflüssig.

Indem Vouet im Gegensatz zu Gentileschi seine Magdalena mit allem erdenklichem Luxus und Putz versieht, erleichtert er sicherlich das Verständnis der Szene in äußerlichem Sinne, drückt aber deren religiöses und psychologisches Niveau um so mehr herab, denn die mondäne Eleganz seiner Buhlerin triumphiert, und die Anwältin der Tugend bleibt trotz des beredten Spieles ihrer Hände im Nachteil. In verstärktem Maße gilt dies von einer nahe verwandten Darstellung, die der (von T. Borenius verfaßte) Katalog der Christ Church-Galerie in Oxford bezeichnenderweise als „A Lady with her servant" auffaßt und die er der Caravaggioschule zuweist. Hier wirkt Martha nur als eine häßliche Folie zu ihrer im Bewußtsein der Schönheit strahlenden Schwester; dazu kommt, daß ihr Antlitz durch tiefe Beschattung ganz verdeckt ist, ein lediglich malerisch empfundenes Kontrastmotiv, darstellerisch indessen eine arge Gedankenlosigkeit.

Der unmittelbare Zusammenhang zwischen der Wiener und der Oxforder Variante liegt auf der Hand, namentlich wenn man sich eine von ihnen im Gegensinne vorstellt —; es scheint aber auch, als leiteten von dem Bild der Oxforder Galerie zu dem Berliner Gentileschi gewisse, wenngleich lok-



Vouet, Martha und Maria Magdalena — Wien, Kunsthistorisches Museum („Sivoni")

kerere Fäden. Offensichtlich steht der letztere zeitlich am Anfang, der Wiener Vouet dagegen am Ende einer logischen Reihe, deren mittleres Glied die englische Variante bilden dürfte. Schwer zu sagen ist dagegen, von wenn dieses „Verbindungsglied" herrühren könnte. Naheliegend ist der Gedanke an einen frühen Renieri oder an eine Arbeit von Vouet selber aus seiner ersten römischen Zeit. Eine unzweideutige Zuschreibung aber dürfte ohne Autopsie (wir urteilen bei diesem Bilde nur nach der Photographie) wohl zu gewagt sein.

Der Vergleich zwischen dem so stark caravaggesken Bilde in Oxford und jenem der Wiener Galerie ist nun aber noch aus einem anderen Grund aufschlußreich: er zeigt anschaulich, wie sehr Vouet sich im Laufe seines italienischen Aufenthaltes von seinem Ausgangspunkte fortentwickelt hat. Ein unzweifelhaft caravaggeskes Thema, in nachweisbarer Anlehnung an Vorbilder dieses Kreises behandelt, und dennoch eine Schöpfung von neuartiger Wirkung, der gegenüber sich der Uneingeweihte überhaupt nicht mehr an den großen lombardischen Naturalisten erinnert fühlt. Vouet hatte, als er dem Rufe Ludwigs XIII. 1627 Folge leistete und Italien den Rücken zuwandte, endgültig jene mittlere Temperierung gefunden, von der Lemonnier spricht. Seinem geschmackvollen Eklektizismus fehlt trotz allem keineswegs das persönliche Moment, und was ihm namentlich zugebilligt werden muß, ist die durchgehende Einheit seines spezifisch französischen Stilgefühles, das alle fremden Anregungen restlos zu assimilieren verstanden hat.

AUSSTELLUNG VON HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER AUS DEUTSCHEM PRIVATBESITZ IM STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUT

VON ROSY SCHILLING



Schongauer (Schule) Engelskopf

Der moderne deutsche Sammler läßt sich nicht wie der Forscher oder der Kunstliebhaber früherer Zeit vom Gegenstande leiten. Seine Subjektivität entscheidet bei der Auswahl. Er sucht sich mit solchen künstlerischen Dingen zu umgeben, die in seiner geistigen und seelischen Konstellation ein Echo erwecken. Nicht ein bestimmtes Gebiet wird gepflegt: Frühes und Modernes, Kunstgewerbe und Malerei, Heimisches und Exotisches finden sich zusammen, soweit sie ähnliche Klangfarbe haben. Handzeichnungen werden um so eher vernachlässigt, als gerade die eigenartigsten, flüchtige Skizzen, unscheinbar, doch oft den Quellen des Schöpferischen am unmittelbarsten entströmt, wenig dekorativ wirken, und so den Absichten des Sammlers, der seine Kostbarkeiten als Schmuck seiner Räume braucht, nicht entsprechen. Überdies fehlt der bei der Druckgraphik gegebene Maßstab der Bewertung, es fehlen oft alle Reize des Inhaltlichen: Künstlerisches wird in schwieriger Form offenbart, die zu entziffern nur wenige noch die Beschaulichkeit und Ruhe aufbringen. Die meisten großen deutschen Privatsammlungen sind aufgelöst. So galt es, in der Ausstellung des Städelschen Instituts das in viele Hände zerstreute Material zu vereinigen. Eine Ausnahme bildete eine wenig bekannte Dresdener Sammlung, die in ihrer Reichhaltigkeit heute fast einzig dasteht. Sie hat den Hauptbestand der ausgestellten altdeutschen Blätter geliefert.

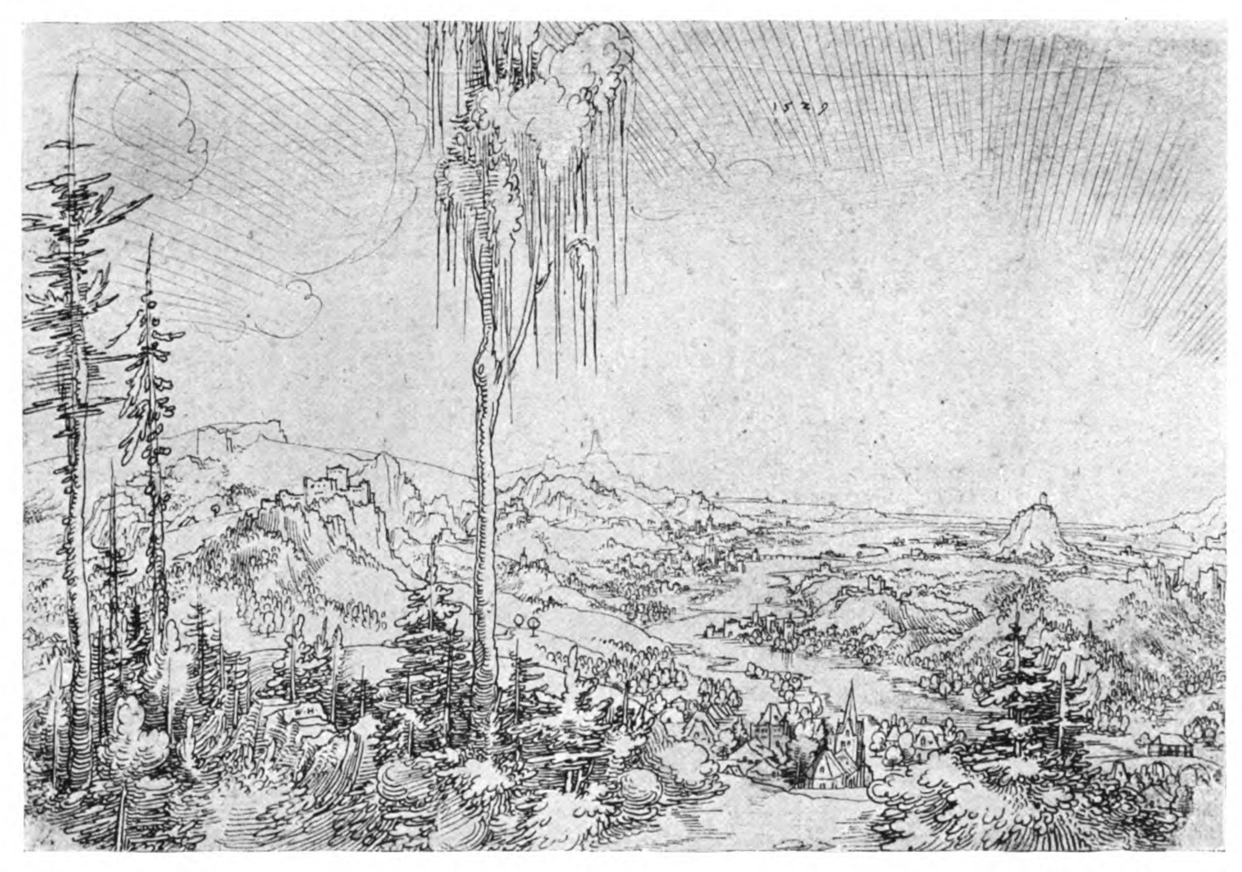
Von mittelalterlichen Buchzeichnungen hat man abgesehen. Als früheste, seltene Proben werden einzelne Blätter des 15. Jahrh. gezeigt, meist ausgeführte Federzeichnungen, wie sie diese Zeit bevorzugt. Noch sind wie bei dem Stich die Innenlinien nicht geklärt. In dichtem Gewirre bedecken sie die Fläche, die von festem Umriß eingezäumt ist. Hier liegen die Prämissen, aus denen allmählich der Stich zu klarem, lockerem Gewebe kommt, die Zeichnung dagegen neue Ausdrucksmittel gewinnt, die Freiheit und Vielseitigkeit verheißen. Aus der Werkstatt Schongauers, der diesen frühen Stil am prägnantesten repräsentiert zeigt die Ausstellung einen Engelskopf (Abb.), zu dem die Münchner Graphische Sammlung eine Parallele besitzt. Er ist mit seinen vielgewundenen zarten Linien charakteristisch für des Künstlers Spätstil. Von starker Eigenart erscheint die Zeichnung einer hl. Martha. Es ist eine Sybille, geheimnisvoll, ruhig und gemessen, bewegt nur in der von herb eckigen Falten durchfurchten Gewandung. Sie gehört am ehesten in die Nachfolge des Meisters E. S., doch ist sie sperriger und fester tektonisch gebaut. Ein frühes, laviertes Blatt Holbeins d. Ä., eine hl. Ursula darstellend, scheu und zartlinig, zeigt die malerischen Möglichkeiten der Zeit. Das Baseler Kupferstichkabinett besitzt ein gleichgearbeitetes, späteres Blatt. Zeichnungen, die skizzenhafter erscheinen, finden wir außer bei seltenen Entwürfen am ehesten in illustrierten Büchern. An den niederländischen illuminierten Büchern schätzen wir die bis ins letzte gesteigerte Feinheit der Ausführung. Es sind Ge-



Baldung Allegorie auf die Vergänglichkeit

mälde im kleinen, Miniaturen. Bei den Deutschen überwiegen die weniger kostbaren Papierhandschriften. Ihre Bilder sind Vorboten des Holzschnitts, deren Wesen die schnellere, skizzierende Zeichnung entspricht. Flüchtig, von leichter Daseinsfreudigkeit getragen, sind die Proben, die die Ausstellung bietet. Das eine Blatt entstammt dem Kreis des Diebolt Lauber, dessen Werkstatt zur Zeit des Konstanzer Konzils blühte, die anderen gehören zu einer Augsburger Chronik von 1480. Sie geben Bilder aus verschiedenen Heiligenlegenden, die sie voll simpler Hingegebenheit schildern. Wie Flämmchen züngeln die zierlichen Körper empor, zarte Farben flackern zwischen den Umrissen. In die Arbeitsweise des Kunsthandwerkers gewährt ein Monstranzentwurf Einblick. Der langgestreckte spätgotische Riß mit einzelnen durchgeführten Figuren und Ornamenten erinnert an die Turmzeichnungen mittelalterlicher Architekten. Es fehlt die kühle Sachlichkeit der klaren Projektionen, die das 16. Jahrhundert gibt. (Vgl. Pokalzeichnung aus einer Nürnberger Werkstatt.)

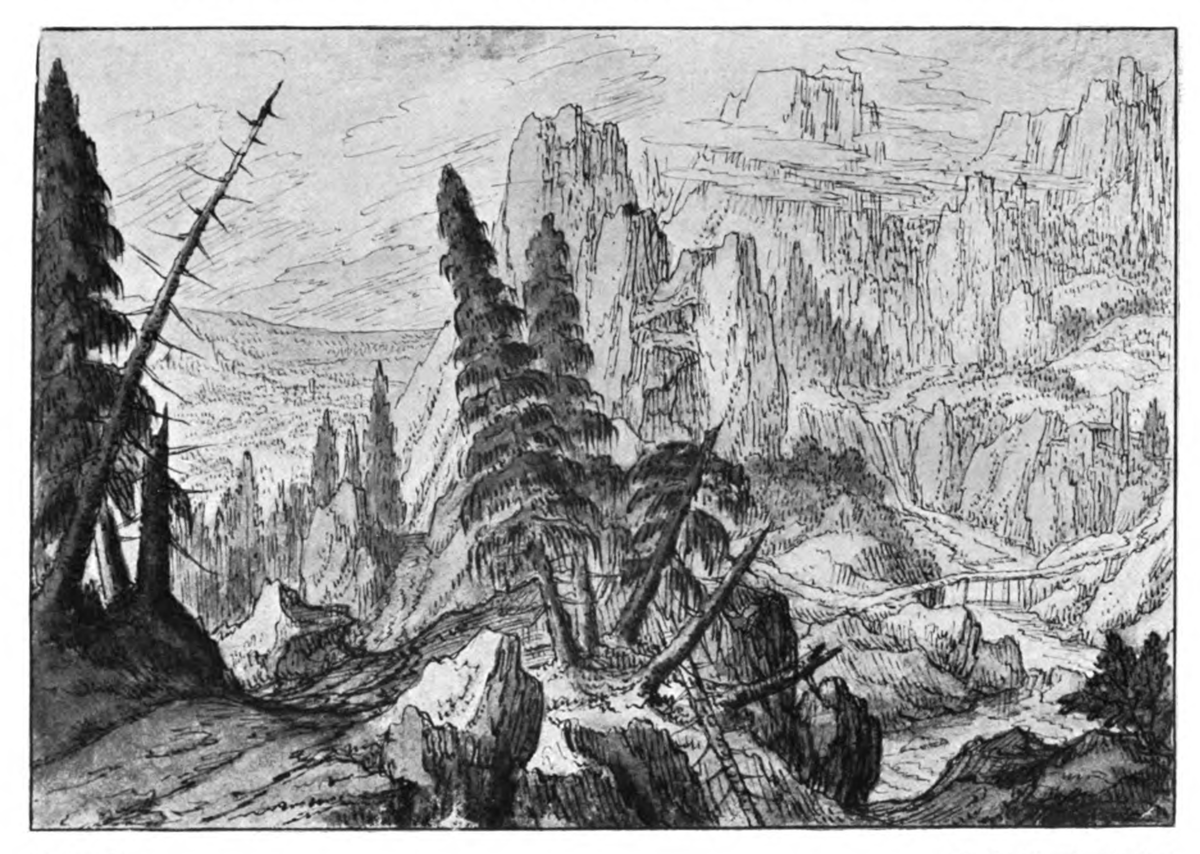
An der Schwelle des Jahrhunderts steht die bis jetzt nicht gekannte Dürerzeichnung mit dem hl. Rochus und Sebastian. Was sonst von Dürer gezeigt wird, wirft Streiflichter auf die problematische Vielseitigkeit seines Wesens. Diesen in Strich und Form noch unvollendeten, doch aufwühlenden beiden Heiligengestalten steht die wenig spätere, rein formal gedachte Wappenhalterin entgegen. Den formgesättigten, ruhig vertieften Porträts des niederländischen Skizzenbuchs der Ölberg von 1520, eine der ganz gewaltigen erschütternden Visionen. Auch er entstammt der niederländischen Reise — das Breitformat zeugt dafür — und ist vermutlich einer der ersten Entwürfe für die späte nie voll-



Huber Blick ins Donautal

endete Holzschnittpassion. Noch mehrere Male hat Dürer die Szene entworfen. Nach der Zeichnung von 1521, die das völlige Zerbrochensein im Leid darstellt, greift er im folgenden Entwurf auf das frühere Blatt zurück und gibt den betenden Christus, wie er mit letzter Kraft sich zu Gott aufreckt. Das Figürliche ist energischer zusammengedrängt, die dumpfe Schwere der Jünger gemildert. Die mächtige Kurve des vom Rücken gesehenen Betenden war nicht zu überbieten. Der Bedeutendste neben Dürer, Grünewald, in drei deutschen Privatsammlungen vertreten, war für die Ausstellung nicht erreichbar. Baldung, Altdorfer, Huber, Urs Graf und Cranach müssen den Kreis seines Stilwollens umschreiben. Von Baldung ist außer einer Grablegung in Helldunkelmanier eine frühe heilige Nacht, ganz in Dürers Kunstweise, sowie die frei hingestrichene, berühmte Federzeichnung der Frauen mit dem Tod zu sehen. (Abb.) Wie in physiognomischen Studien des Lionardo stehen die im Profil gesehenen Frauenköpfe in ruhiger Stetigkeit nebeneinander. An den Rändern zuckt Bewegung in den von einander abgewandten Männerköpfen und in der huschenden, lauernden Gestalt des Todes, die alle umzwingt. Zu dem gleichen Thema wie Baldung greift Schäufelein in einer auf den großen Lehrmeister gerichteten Studie (vgl. die ähnliche, Baldung oder Dürer zuzuschreibende Zeichnung in Weimar). Wie die Lebensbejahung der Zeit die ganze innere Not des Reformationskampfes in sich schließt, so kann ihr Naturalismus nicht ohne die Phantastik der schwerblütigen Linearität gedacht werden. Auch die Buhlszene des Urs Graf, stichähnlich vollendet, umweht jenes Fluidum des Unheimlichen, das wir in mittelalterlichen Schilderungen der Frau Welt spüren. Lang gedehnt, in dumpfen Tönen gleiten die Konture herab an den schlanken Bäumen, wie an den üppigen Frauenkörpern.

Das ornamentale Erlebnis des Federstriches wirkt am stärksten in der Landschaft des Wolfgang Huber, einer Ansicht des Donautals mit träufelndem Baum im Vordergrund. (Abb.) Großartiger als in verwandten gleichzeitigen Zeich-



Verhaecht Hochgebirgslandschaft

nungen (München, Graphische Sammlung; Wien, Sammlung Liechtenstein, Donaustrudel bei Grein u. a.) wird das breitgelagerte Flußbild durch die Vertikale der Bäume gefestigt. Das rätselhafte Geschwirr, wie es auf frühen Blättern Bäume und Wogen, Wolken und Lichtstrahlen zerwühlt, hat sich geklärt. Die Linienführung ist eindeutiger geworden, ohne von ihrer Phantastik einzubüßen. Hubers Tod der Prokris ist leider stark überzeichnet. Die sehr zartkurvige, innig verflochtene Szene der Beweinung unter dem Kreuz mit Schächern gehört wie die formreiche üppige Zeichnung des Johannes auf Pathmos wohl in den Kreis Altdorfers. Interessant sind zwei Federzeichnungen mit Landsknechtszenen. Die eine ist in vollendeterer Fassung im Berliner Kupferstichkabinett, und so mag auch der anderen ein wohl verschollenes Blatt zugrundeliegen. Cranach gibt in seinen Umrißzeichnungen Extrakt wie in den vom Malerischen und Plastischen gleich weit entfernten Gemälden. Das Blatt mit dem Gleichnis von Tod und Erlösung gehört als Studie zu einer in mehreren Fassungen vorhandenen Bildtafel. Auch die Komposition der Ehebrecherin hat im Holzschnitt und im Gemälde Gestalt gewonnen.

Zu dem Augsburger Kunstkreis führen Burgkmairs kämpfende Männer im Walde, eine seltene Zeichnung Ambergers und das früher Burgkmair zugeschriebene, dann für einen Regensburger Meister I. Z. gesicherte Jünglingsporträt. Das Gefurchte, wie es Zeichnungen des Donaukreises besitzen, das Leidenschaftliche Dürerscher Porträts ist bei ihm eigne, eindringliche Sprache geworden. Mit H. v. Kulmbach treten wir in den Bereich der Dürerschule. Die neun unbekannten Zeichnungen sind verschieden in ihrem künstlerischen Wert, am reizvollsten unter ihnen wohl die Anbetung des Kindes. Fast alle sind Scheibenrisse, wie überhaupt die Sammlung Lahmann, der sie entstammen, auffallend viele solcher Glasbildvorzeichnungen besitzt: mehrere frühe Schweizer Scheiben, einige von Beham und aus der Hirschvogelwerkstatt und schließlich eine, die vielleicht Dürer zuzuweisen ist, wohl das Bildnis Sixtus Tuchers. Dürer entwirft mit der ihm eignen gefühlten Linie, so daß der Glasmaler schematisie-



Rembrandt Kanallandschaft

rend vereinfachen muß. Kulmbachs Risse sind fertige lavierte Vorbilder, die als Grisaillen gedacht waren. Unter den übrigen Blättern erscheinen einige mit bunten Details, andere haben Angaben für die Bleifassung.

Mit dem Ausklang des 16. Jahrhunderts geht das Schwergewicht an die Niederlande über. Noch einmal bei den Manieristen, die in einigen köstlichen Beispielen vertreten sind, teilen Deutsche mit ihnen den Rang. Rottenhammer steht, von gleicher Empfindung getroffen, neben Hendrik van Balen, Goltzius, Spranger, Hans von Aachen und Bloemaert. Wie die neue Sensualität die Form in Wallung versetzt, wie die Zeichnung durch Lavur und Farbe, durch breite Feder und Pinsel jenen besonderen Rhythmus weiterträgt, wird in vielen Variationen Wirklichkeit. In französischer Übersetzung erhält das Raffinierte, Pretiöse letzte Zuspitzung bei dem kreidegezeichneten, an koketter Verve unübertrefflichen Stutzer des Jacques Bellange. — Auch in den Landschaften — Elsheimer ist mit einem hervorragenden Blatt aus den römischen Bergen vertreten — schwingt es noch von den Deutschen herüber. Pieter Brueghel d. Ä. gibt zwei Gebirgsansichten, eine frühere und eine spätere, beide wohl in Frankreich entstanden. Es sind jene knappen Federstudien, die nichts von der Phantastik der Bilder haben, scheu und suchend, und doch eine völlig neue Art des Sehens offenbaren. Jan Brueghel d. Ä. wirkt mit einer frühen, reizvoll blau gehöhten Zeichnung des Heidelberger Schlosses. Sie gibt den interessanten Aspekt vor Beginn des Friedrichbaues. Man kennt ein Gegenstück, die Ansicht der Stadt „von der brugh" gesehen.

Das 17. Jahrhundert steht ganz unter dem Eindruck der Rembrandtzeichnungen. Den Auftakt geben die Flamen: Verhaecht türmt seine Hochgebirgslandschaft aus Steinkristallen, auf die er wetterzerschlagene Bäume pflanzt. (Abb.) Man könnte ihn den Huber des 17. Jahrhunderts nennen, wenn sein Lineament nicht bedingter wäre. Seine Zeichentechnik, Feder mit einzelnen hellen Farblavuren lebt weiter bei Rubens, dessen Lehrer er war. Die Flachlandschaft des Rubens hat nichts von der barocken Melodik seiner Gemälde, doch ist sie persönlicher in der van Goghartigen Krausheit ihrer Linien. (Ähnliche Landschaften in Berlin, Kupferstichkabinett und London, Henry Oppenheimer.) Von van Dyck interessiert eine Rubensähnliche Skizze der Frühzeit. Sein Porträt des



Tintoretto Giuliano de' Medici

Bildhauers van den Eynde, großartig in schwarzer und roter Kreide gefügt, ist getränkt von flackriger Bewegtheit. Brouwer ist mit zwei Bauernszenen vertreten von seltener Prägnanz. Man fühlt, daß der Geist Brueghels weiterlebt. Eine tonige, groß gesehene Landschaft in Pinselzeichnung — bei Bildern ist eine solche Zusammenfassung meist nur im Hintergrund erreicht — leitet zu der Sehkunst der Holländer über. Eine ganze Reihe von Rembrandtblättern hat sich zusammengefunden, die meisten von Hofstede de Groot und Lippmann noch nicht erwähnt. Eine Kohlezeichnung mit Bettlern gehört wohl der Frühzeit an. Die einzige Landschaft, ein Kanal mit wuchtigen Baumschemen im Vordergrund, hat die große Vereinfachung der seltenen späten Landschaften. (Abb.; Vgl. Ansicht von London, Berlin, Kupferstichkabinett, Brückenweg, Bayonne). Nur die Bäume sind von weichem Dunkel beschattet, Weg und Gehöft dampfen wie aus einem Strom von Licht hervor. Rembrandts Landschaften sind selten mit dem Blick diagonal nach der Tiefe orientiert. Hier enträt er der Darstellung des frontal gesehenen, in seiner Grenzenlosigkeit unendlichen Geländes, da alle Form phantomhaft nur dem Licht entströmt. In den figürlichen Szenen ist immer wieder unendlich variabel das eine erschaut: Ein Zusammensein, in dem lautlos Großes geschieht, ein Sehen in das Innere! Die Schrift, die die Worte prägt, gleicht Hieroglyphen, und doch ist die sinnliche Deutbarkeit aller Linien sicherster Maßstab für die Eigenhändigkeit. Bei dem Jacobsegen mag man zweifeln. Die Studie zur Judenbraut aus den sechziger Jahren ist letzte Versenkung in Seelisches. Hier mag die Feder kaum noch das innere Gesicht preisgeben. Zeichnungen von Maes (Atelier Rembrandts), von Eckhout, Furnerius sind Ausstrahlungen Rembrandtscher Kunst.

Die Ausstellung fügt den Niederländern ausklingend einige Blätter italienischer Herkunft an, keine systematische Reihe, nichts weiter als einzelne kostbare Proben. Die Zeichnung der Frührenaissance fehlt. Das 16. Jahrhundert gipfelt in drei Studien Tintorettos. Fern und dennoch innerlich verbunden ist seine in der Gegenreformation wurzelnde Vergeistigung, sein Sensualismus der Entrücktheit Rembrandts. Die Fülle seiner Studien zeugt von dem großen Ernst seines Schaffens. Doch sind seine Skizzen nichts weiter als Detailstudien, die als letztes Ziel das Gemälde im Auge haben, nicht um ihrer selbst willen entstanden, wie häufig bei Rembrandt. Unter den drei ausgestellten Zeichnungen ist der überlebensgroß erscheinende Kopf des Giuliano de'Medici besonders hervorzuheben, nach Michelangelos Statue geformt, gewaltig wie jener, doch monumentale Statik in barocke Dynamik wandelnd. (Abb.) Einige wenige Manieristen deuten die Quelle nordischer Kunst jener Zeit an. Als Schlußvignetten mögen Piranesis Studie zu einem Titelbatt der römischen Veduten und Guardis Blick auf die Torre dell'orologio, eine Studie zu dem Gemälde in der Wiener Akademie genannt sein.



EIN UNBEKANNTES BILDNIS FRIEDRICHS DES GROSSEN

VON LEOPOLD REIDEMEISTER

Das hier zum erstenmal publizierte Porträt Friedrichs des Großen befand sich vor einer Reihe von Jahren im Besitz des englischen Admirals Robertson; seinen gegenwärtigen Besitzer vermag ich nicht namhaft zu machen. Daß das Bild sich durch seine künstlerischen Qualitäten vorteilhaft von dem abhebt, was uns sonst an zeitgenössischen Bildnissen des Königs, besonders aus seiner späteren Lebenszeit, bekannt ist, geht aus der Abbildung aufs eindrücklichste hervor. Wieweit dem Bilde außerdem eine hervorragende historische Bedeutung beizumessen ist, kann erst entschieden werden, wenn die Frage nach dem Maler und der Entstehungszeit beantwortet ist.

Das Bild zeigt den König im Kniestück, etwas nach links gewandt und auf den Beschauer blickend. In der ausgestreckten Rechten hält er den Feldmarschallstab; über dem blauen Uniformrock trägt er Küraß und Krönungsmantel. Etwas konventionell sind ihm Hut und Handschuhe, die links auf einem Stein Platz finden, und die Krönungsinsignien in einem Zelt im Hintergrunde beigeordnet. Der Kopf Friedrichs läßt keinen Zweifel, daß wir es mit einem Bilde des Königs nach dem Siebenjährigen Kriege zu tun haben. Damit erledigt sich schon die Zuschreibung an Antoine Pesne, der früher als der Maler dieses Bildes galt.

Über die wirkliche Autorschaft kann nun meiner





Meinung nach kein Zweifel bestehen. Ich halte es für eine gemeinschaftliche Arbeit Christian Friedrich Reinhold Lisiewskis und seiner Schwester Anna Dorothea Therbusch. — Wenn der Werkstattbetrieb bei den Künstlern des achtzehnten Jahrhunderts, und zwar gerade bei den Hofmalern, nichts Ungewöhnliches war, so muß doch die doppelte Urheberschaft zweier gleichwertiger Porträtmaler für ein Bild als ungewöhnlich bezeichnet werden und bedarf der Begründung. Daß tatsächlich eine solche Zusammenarbeit von C. F. R. Lisiewski und A. D. Therbusch bestanden hat, dafür gibt es ein glaubhaftes Zeugnis der Zeit. In Wielands Teutschem Merkur erschien im Jahre 1776 ein Aufsatz: Nachricht von Berlinischen Künstlern und Kunstsachen. Er hat nach der Aussage des Herausgebers „einen berühmten Künstler in B. zum Verfasser, der geübter ist den Crayon zu führen als die Feder." Wir dürfen in ihm wohl Daniel Chodowiecki vermuten. In diesem Aufsatz heißt es von Anna Dorothea Therbusch: „Sie malte jetzt mehrenteils in Gesellschaft ihres Bruders des Herrn Lisiewski, Anhalt-Dessauischen Hofmalers, der sich seit einigen Jahren hier aufhält. Insonderheit malt er die Köpfe des Frauenzimmers und sie die Kleidungen." Wenn wir hinzufügen, daß C. F. R. Lisiewski auch die Hände gemalt hat, wie es selbstverständlich ist, so deckt sich die Überlieferung vollständig mit dem, was mir der Augenschein verriet.

Ich ziehe zum Vergleich das schöne Bildnis Friedrich Wilhelms II. als Prinz von Preußen von A. D. Therbusch im Charlottenburger Schloß heran, das den 1770er Jahren angehört. Daraus geht nicht nur die Gleichartigkeit der prachtvollen stofflichen Charakterisierung, der Landschaft, die auf beiden Bildern durch dieselben Elemente be-

stritten wird, und der Art der Anbringung von Hut und Handschuhen auf einer Geländeerhebung, die wie das Versatzstück einer Bühne in das Bild hereingeschoben wird, deutlich hervor, sondern wird auch wahrscheinlich, daß die ganze Bilderfindung von A. D. Therbusch herrührt. Das bestätigt das Bildnis Friedrichs von dieser Künstlerin in Versailles. Es stimmt mit der Haltung Friedrichs auf unserem Bilde in allem wesentlichen überein. Andererseits zeigt der Kopf einen Typus, der grundsätzlich von dem unseres Bildes verschieden ist.

Als Beispiel des Therbuschtyps Friedrichs bilde ich ein hübsches Brustbild des Königs in Berliner Privatbesitz ab. Es steht dem Versailler Friedrich sehr nahe. Da sehen wir den König, wie er unserer Vorstellung geläufig ist, mit langem, schmalem Gesicht, der geradlinigen Nase, dem schmalen Mund und den etwas krankhaft hervortretenden Augen. Ich nehme an, daß auch das Petersburger Bildnis Friedrichs von A. D. Therbusch diesen Typus wiederholt oder variiert. Demgegenüber hat der Kopf unseres Bildes etwas viel Vitaleres. Das Gesicht ist breiter, starkknochiger, die Nase nicht so schmal und geradlinig, der Mund voller und die Augen leuchtender. — Die feste, klare Modellierung mit den dunklen Schatten ist von der weichen Art A. D. Therbuschs ganz verschieden und für ihren Bruder sehr charakteristisch. Was aber den Unterschied besonders deutlich und eine Zuweisung des Kopfes an C. F. R. Lisiewski ganz evident macht, ist die feste, zeichnerische Art, in der das Haar wiedergegeben ist. (Man vergleiche die Abbildungen in dem Werke der Darmstädter Barock- und Rokokoausstellung, B. II, S. 445 u. 512.)

Wenn wir die Autorschaft der beiden Geschwister für das Bild aus den besprochenen historischen und stilkritischen Gründen als gesichert annehmen dürfen, so gewinnen wir für die Datierung des Bildes den Terminus post 1772, das Jahr der Rückkehr Lisiewskis von Dessau nach Berlin, den Terminus ante 1779, seine Berufung nach Ludwigslust. Setzen wir also das Bildnis um 1775 an, so werden wir ungefähr das Richtige treffen, zumal wir aus dem oben erwähnten Aufsatz im Teutschen Merkur wissen, daß Lisiewski im Verein mit seiner Schwester die königliche Familie um diese Zeit in acht lebensgroßen Bildnissen für den russischen Hof zu malen hatte, ein Auftrag, der wahrscheinlich auf die Gönnerschaft des Fürsten Galitzien für A. D. Therbusch, die er in Paris kennengelernt hatte, zurückzuführen ist.

Historisch von großem Interesse wäre es nun, zu wissen, ob Friedrich dem Maler dieses Bildes eine Sitzung gewährt hat. Es ist bekannt, daß er es in seinen späteren Jahren den Künstlern fast immer abgeschlagen hat zu sitzen. „Man muß Apoll, Mars oder Adonis sein, um sich malen zu lassen, da ich nun aber nicht die Ehre habe, einem dieser Herrn zu gleichen, so habe ich mein Antlitz soviel es von mir abhing, dem Pinsel der Maler entzogen," so lautet die öfters zitierte Äußerung, die er anläßlich eines Briefes an d'Alembert vom 14. Dezember 1774 getan hat. Wir haben keinen hinreichenden Grund anzunehmen, daß er in unserem Fall von seiner Gewohnheit abgewichen sei. Andererseits ist es aber sicher, daß Lisiewski den König gesehen hat. Unser Bild wäre also als historisches Dokument den Friedrichbildern eines Bock, Frisch und Rode gleichzustellen. Was es indessen weit über diese erhebt, ist eine geschichtliche Glaubwürdigkeit im höheren Sinne, die Größe der Auffassung. Es ist das einzige zeitgenössische Bildnis des Königs, das seiner Persönlichkeit in mehr als äußerlichem Sinne gerecht wird. — Es wäre zu begrüßen, wenn durch diesen Aufsatz das verschollene Bild wieder auftauchte.

MUSEUMSFÜHRUNGEN UND VOLKSBILDUNG

VON HERMANN SCHMITZ

Das Führungs- und Vortragswesen der deutschen Museen war gleich allen Volksbildungsbestrebungen kurz vor dem Kriege im schönsten Aufschwung begriffen. Selbst beträchtliche Kreise des arbeitenden Volkes hatten sich für die Sache zu erwärmen begonnen dank den Bemühungen der Gewerkschaften, der Facharbeiter- und Angestelltenverbände sowie der Sozialsekretäre in den großen industriellen Werken. Die Staatsumwälzung schien diesen Unternehmungen durchschlagenden Erfolg zu verheißen, besonders da die mit so frohen Hoffnungen begrüßte Volkshochschulbewegung sich der Sache annahm. Viele bisher der Volksbildung fremd oder skeptisch gegenüberstehende Gelehrte und Fachleute, darunter namhafte Hochschullehrer stellten sich freudig in deren Dienst.

Allein der sich immer steigernde wirtschaftliche Druck, der vor allem den arbeitenden Mittelstand und die Arbeiterschaft in Mitleidenschaft zog, hat die Bewegung im Augenblick nahezu völlig zum Stillstand gebracht. Die Gewerkschaften, die Angestellten- und Facharbeiterverbände wurden von den wirtschaftlichen Kämpfen vollständig in Anspruch genommen; die Sorgen um die nackte Existenz brachten alle anderen Wünsche zum Schweigen. Die Volkshochschulen sind zum großen Teil eingegangen; einige werden mühsam aus Gemeindemitteln über Wasser gehalten.

Es ist aber nicht zu leugnen, daß die anfänglich mit so großer Begeisterung aufgenommene Bewegung auch durch innere Gebrechen an ihrer Entwicklung gehemmt worden ist. Viele Elemente haben sich der Sache zur Verfügung gestellt, ohne zu erkennen, daß dazu besondere Fähigkeiten und eine durch Erfahrung zu erwerbende Schulung gehörten. So ist es denn kein Wunder, daß das arbeitende Volk sehr bald wieder aus den Vorträgen verschwand und daß selbst zweckentsprechende Veranstaltungen darunter litten. „Statt Arbeiterblusen sah man zuletzt nur Damenblusen", äußerte gesprächsweise einmal Wölfflin, der damals gleichfalls seine unvergleichliche Lehrbegabung in den Dienst der Volksbildung gestellt hatte.

Diese ungünstigen Erfahrungen dürfen uns indessen nicht entmutigen. Die Zeit des Stillstandes muß im Gegenteil dazu ausgenutzt werden, das Unternehmen auf neue und bessere Grundlagen zu stellen, die Ursachen des Mißerfolges offen zu erörtern und die Möglichkeiten einer Verbesserung zu diskutieren. Jetzt weniger als je dürfen wir darin nachlassen, weil der Bildung des Volkes, insbesondere der Pflege einer wohlverstandenen nationalen Geistesbildung die Aufgabe zukommt, eine Plattform zu schaffen, auf der sich breite Kreise des arbeitenden Volkes und der gebildeten Stände vereinigen können. Unter keinen Umständen dürfen diejenigen, die dafür verantwortlich sind, die große Menge ausschließlich den Sport- und Rummelplätzen, den Boxkämpfen, Radrennen Kinos und Rundfunks überlassen.

Die Museen haben einen wichtigen Anteil an der Volksbildungsfrage, weil sie durch unmittelbare Anschauung zum Beobachten und zum Nachdenken zu erziehen befähigt sind. Muß diese Verpflichtung den Museen jetzt nicht um so gebieterischer erscheinen, da sie von dem Volke trotz ungeheurer Bedrängnis weiter erhalten werden? Erwächst den Museen nicht die doppelte Pflicht, alle ihre Kräfte dem allgemeinen Besten nutzbar zu machen, um dadurch ihre Dankesschuld abzutragen? Müssen sie nicht mehr als je daraufhin arbeiten, daß dem Volke durch die erhebende Wirkung der wissenschaftlichen Erkenntnis und der Freude am Schönen wenigstens etwas Licht in sein bedrängtes Dasein getragen wird? Auch die zahlreichen in den Besitz der Nation übergegangenen Fürstenschlösser mit ihrem Reichtum an künstlerischen, kunsthandwerklichen und kulturellen Werten: müssen nicht auch diese, denen während der Staatsumwälzung nicht die geringste Schädigung zugefügt worden ist, alles daran setzen, um der Befruchtung des künstlerisch-geistigen Lebens der Nation zu dienen?

Zu den vorzüglichsten Mitteln in dieser Beziehung gehören die Führungen und Vorträge. Es ist den in den Dienst der Museen tretenden jungen Gelehrten immer wieder zu sagen, daß auch diese

Seite zur Ausbildung des Museumsmannes gehört, daß eine allgemeinverständliche Führung zu halten keineswegs leichter ist, als ein dickes Buch oder einen Katalog zu verfassen. Welch eine unablässige Arbeit gehört dazu, sich in den Stand zu setzen, weiteren unvorgebildeten Kreisen die Kunstwerke der Museen nahezubringen, ohne dabei den Forderungen der wissenschaftlichen Wahrheit Abbruch zu tun! Man sieht sich einer aus allen Richtungen der Großstadt zusammengewehten Menge gegenüber, die nach Landsmannschaft, Bildung und Beruf mannigfaltig abgestuft ist. Wie ist ein Verhältnis herzustellen zwischen ihr und den Erzeugnissen der verschiedenartigsten, entlegensten Zeitalter und Nationen? Auf welche Weise ist das Interesse dieser historisch meist völlig ungeschulten Besucher zu erwecken, beispielsweise für eine Tonurne Altgermaniens, für einen griechischen oder römischen Helm, für einen Stuhl oder einen Kelch des Mittelalters, für einen Prunkschrank oder ein Kostüm des Barock?

Nur soweit, als es gelingt, Beziehungen geistiger oder sachlicher Art zwischen dem Vergangenen und der Gegenwart herzustellen, wird der Laie für die Schöpfungen der Vergangenheit Verständnis gewinnen.

Am leichtesten fällt dies natürlich dort, wo man an die Umgebung anknüpfen kann. Wenn, um ein naheliegendes Beispiel zu nennen, der Besucher bei der Führung durch die Königskammern des Berliner Schlosses erfährt, daß diese die Schöpfung desselben Königs und derselben Bauschule sind, die gleichzeitig das Brandenburger Tor errichteten, so wird jeder ohne weiteres dadurch zum Nachdenken angeregt. Wird er weiter darauf hingewiesen, daß der Bildhauer der Reliefs in diesen Räumen, Gottfried Schadow, der Schöpfer des vierspännigen Siegeswagens auf dem Brandenburger Tore ist, so wird sein Interesse noch verstärkt werden. Nun kann man weiter gehen und auf den Stand der Berliner Bau-, Bildner- und Handwerkerschule am Ausgang des 18. Jahrhunderts hinweisen, man kann andere naheliegende Schöpfungen zum Vergleich heranziehen und so von der Leistung und der Bedeutung der Berliner Bau- und Handwerkerkunst um 1800 ein tieferes, allgemeineres Verständnis zu erwecken versuchen.

Aber auch die zeitlich und räumlich entferntesten Schöpfungen lassen sich durch irgendwelche Fäden mit der Gegenwart verknüpfen. Es ist zu empfehlen, immer eine gegenständliche Anknüpfung zu suchen und die exklusiv kunstgeschichtlichen Fragen möglichst aus dem Spiel zu lassen. Ein schlicht gedrehter Stuhl oder eine aus massiven Brettern gezimmerte Truhe des Mittelalters gewinnt für den Laien ihr Leben, wenn er daran erinnert wird, daß diese derben Möbelstücke die Ausstattung niedriger, durch kleine Fenster erhellter Räume mittelalterlicher Burgen und Stadthäuser bildeten. Man vergegenwärtige ihm ferner, daß diese gewirkten und jene gestickten Wandbehänge die Wände solcher Gemächer über den Bänken zierten und mit ihren farbenfrohen Erzählungen unsere Vorfahren an langen Wintertagen erfreuten. Aber zwecklos sind fast immer die Erörterungen über die Stilgeschichte, deren ganz einseitig und äußerlich abgeleitete Begriffe wohl dem Gebildeten als methodisches Hilfsmittel dienen, aber dem zu natürlicher Anschauung zu erziehenden gemeinen Manne nichts Handfestes bieten. Nach meiner Beobachtung ist die übermäßige Betonung des stilistischen Momentes ein Hauptgrund für das leicht erlahmende Interesse an vielen Führungen.

Ganz besonders zwecklos, ja geradezu irreführend, sind vollends die Erörterungen über Probleme der Ästhetik. Was kann dabei wohl herauskommen, wenn doch nicht einmal die einfachsten Grundlagen eines gesunden Geschmacks vorhanden sind? So war in einem vor mehreren Jahren geschriebenen Führer für Arbeiter durch das alte Kunstgewerbemuseum unter anderem eine Bemerkung des Sinnes zu finden: „an den gewirkten Bildteppichen und den bildmäßig gemalten Majoliken der Renaissance gehe man ruhig vorüber, denn es ist ein logischer Widersinn, eine ausgesprochene Fläche mit einer vertieften, sich verkürzenden Darstellung zu verzieren.“ Da wird also auf Grund eines modernen ästhetischen Vorurteils ein weites großartiges Kunstgebiet der Vergangenheit diktatorisch abgesperrt! Die Kunstwerke, die dem Laien durch verständige Erklärung nahezubringen wären, werden ihm mit derartig subjektiven Betrachtungen geradezu verschlossen.

Diese übersteigerte Ästhetisierung ist vorzüglich an der Tagesordnung bei der Erklärung von Kunstschöpfungen unserer Zeit. Wer die Werke des Expressionismus, des Futurismus und des Konstruktivismus dem Publikum näherbringen will, sollte sich vor allem anderen der höchsten Sachlichkeit befleißigen, immer eingedenk, daß diejenigen, die

er an diese Dinge heranbringen will, meistens nicht einmal die einfachsten richtigen Begriffe von Kunst haben, sondern sie erst erlernen wollen. Der Vortragende soll die Zuhörer nicht benebeln, um ihnen dann seine Überzeugung einzuhämmern, sondern die Achtung vor der Meinung anderer im Auge behalten, ihnen ein Führer zu klarer Erkenntnis sein. Nichts hat bisher die Verständigung über die Kunst der Gegenwart so sehr gehemmt, als die — man kann es nicht anders nennen — skrupellose Proselytenmacherei, die sich auf Ausstellungs- und Museumsführungen breit macht, und zwar nicht nur als private Propaganda, sondern bedauerlicherweise auch in amtlichem Gewande. Die Art und Weise, wie heute dem Volke der persönliche Geschmack Einzelner aufgezwungen werden soll, geht weit über das hinaus, was früher den kunstpolitischen Reden und Erlässen des Kaisers mit Recht zum Vorwurf gemacht worden ist!

Den meisten Erfolg versprechen immer Führungen für eine besondere Interessengemeinschaft, sie sei nun fachlicher, landsmännischer oder kirchlicher Art. Die größte Freude für den Vortragenden selbst bedeutet die Führung von Facharbeitern, von Handwerkern. Sie gewährt die leichteste Möglichkeit der Anknüpfung an die eigene Erfahrung der Zuhörer. Die Achtung, ja die Ehrfurcht vor der Leistung im Werk der menschlichen Hand, die den geeignetsten Boden des andächtigen Zuschauens und Hörens schafft, ist natürlich bei dem Handwerker am größten. So verfolgt der Tischler mit der größten Aufmerksamkeit die Entwicklung seiner Kunst an den Möbeln der Vergangenheit. Er sieht mit Spannung, wie die ältesten Künstler — unbekannt mit Rahmen und Füllung — die Möbel aus massiven Brettern mit Hilfe von Falz und Nut und Holznieten gezimmert haben, wie auf der Schwelle zur neueren Zeit der Gedanke der Gliederung in eingezinkten Rahmen und eingesetzten Füllungen auftrat, wie dann endlich die Fournierung umwälzend gewirkt hat. Ebenso dankbar wie die Führung von Handwerkern und Fachleuten, aber auch ebenso schwierig ist die der Schulkinder. Nach meiner Beobachtung hat sich gerade auf diesem Gebiet unsere Volksschullehrerschaft in der jüngsten Vergangenheit die größten Verdienste erworben; sowohl in den Bildergalerien wie in den kunstgewerblichen Sammlungen habe ich wiederholt Führungen von Lehrern mit ihren Kindern beobachtet, die zu den schönsten Hoffnungen für den Fortgang der Volksbildungsbewegung berechtigen. Hierbei spielt die auch sonst zu empfehlende Aussprache des Führers mit seinen Zuhörern eine wichtige Rolle.

Dem gesprochenen Wort muß das geschriebene zur Hilfe kommen, und daher ist die Herausgabe billiger allgemeinverständlicher Führer neben den wissenschaftlichen Katalogen eine wichtige Aufgabe der Museen. Auch da ist Volkstümlichkeit ohne kunstdemagogische Mätzchen zu erstreben. In bezug auf die Gemäldegalerien hatte Wölfflin vor vielen Jahren einmal den Vorschlag gemacht, für die besten Bilder einen besonderen Führer herauszugeben, dessen Beschreibungen dem Beschauer außer dem gegenständlichen den künstlerischen Gehalt der Komposition vor Augen führen sollten. Ein solcher Führer wäre zur Erziehung des Auges — und diese ist ja das Wichtige für den Laien, nicht der Ballast des kunsthistorischen Wissens — von hervorragender Bedeutung. Auch bei Bildern ist am besten das Inhaltliche zum Ausgangspunkt zu wählen und von hier aus zur Formengebung und der in ihr zum Ausdruck kommenden eigentümlichen Auffassungsweise überzugehen.

Unseren Museen, denen die Mittel zu Ankäufen fast ganz beschnitten werden mußten, erwachsen ebenso wie den öffentlich gewordenen Schlössern neue fruchtbare Betätigungsgebiete. Durch verständige Förderung der Volksbildungsbestrebungen werden sie erst das weitausschauende Programm erfüllen, das Gottfried Semper als einer der Begründer der modernen Museen in der Mitte des 19. Jahrhunderts in den bekannten Worten zusammengefaßt hat: „Die Sammlungen und die öffentlichen Monumente sind die wahren Lehrer eines freien Volkes. Sie sind nicht bloß Lehrer der praktischen Ausübung, sondern worauf es besonders ankommt, die Schuler des allgemeinen Volksgeschmacks.“

Verantwortliche Redaktion: Dr. HERMANN VOSS, Berlin C., Kaiser-Friedrich-Museum. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig. — Netzätzungen von Kirstein & Co., Leipzig

58. JAHRGANG • HEFT 5

E. A. SEEMANN • VERLAG • LEIPZIG
1924

[illegible] Art und Weise, [illegible] Geschmack [illegible] weit über [illegible] zum Vorwurf [illegible]

[illegible] Führungen [illegible] Arbeitsgemeinschaft, [illegible] mechanischer oder kirch- [illegible] in den Vorträgen [illegible] von Facharbeitern [illegible] die leichteste [illegible] eigene Erfahrung [illegible] Zusammen[illegible]. Die Achtung, ja die Ehrfurcht [illegible] im Werk der menschlichen Hand [illegible] Boden des [illegible] Zu[illegible]

[illegible] schafft, ist natürlich bei dem [illegible] werker [illegible]. So verfolgt der Tischler mit [illegible] großem [illegible] die Entwicklung [illegible] Kunst an den Möbeln der Vergangenheit. Er sieht mit Spannung, wie die ältesten Künstler [illegible] unbekannt mit Rahmen und Füllung [illegible] die Möbel aus massiven Brettern mit Hilfe von [illegible] und Nut und Holznieten gezimmert haben, wie auf der Schwelle zur neueren Zeit der Gedanke der Gliederung in [illegible] Rahmen und eingesetzten Füllungen [illegible] wie dann [illegible] die Formgebung [illegible] Ebenso dankbar wie die [illegible] und Fachleuten, [illegible] auch [illegible] der Schule [illegible] Nach [illegible] gerade [illegible] Ge-

[illegible] jüngsten [illegible] erworben: sowohl in den Bildergalerien [illegible] Kunstgewerblichen Sammlungen [illegible] Fortgang des Volksbildungswesens [illegible]. Hierbei [illegible] Erfahrungen mit seinen [illegible] Rolle.

[illegible] zur Hilfe kommen [illegible] wissenschaftlichen Katalog [illegible] der Museen [illegible] museumspädagogische [illegible] bestreben [illegible] auf die Gemälde [illegible] hatte Wölfflin [illegible] Jahren einen [illegible] Vorschlag gemacht, [illegible] die besten Bilder [illegible] besonderen Führer herauszugeben [illegible] dem Beschauer [illegible] künstlerische [illegible] Führer [illegible]

[illegible] Bestrebungen [illegible] Programm [illegible] einer der Begründer [illegible] modernen Museen in der Mitte des 19. Jahrhunderts [illegible] bekannten Worten zusammengefaßt hat: „Die Sammlungen und die öffentlichen Monumente sind die wahren [illegible] eines freien Volkes. Sie sind nicht bloß [illegible] der praktischen Ausbildung, sondern was [illegible] besonders ankommt, die Schulen des [illegible] Volksgeschmacks.“

[illegible]

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

MIT MONATSRUNDSCHAU

HERAUSGEBER
HERMANN VOSS · BERLIN



58. JAHRGANG * HEFT 5/6

E. A. SEEMANN * VERLAG * LEIPZIG
1924

INHALT

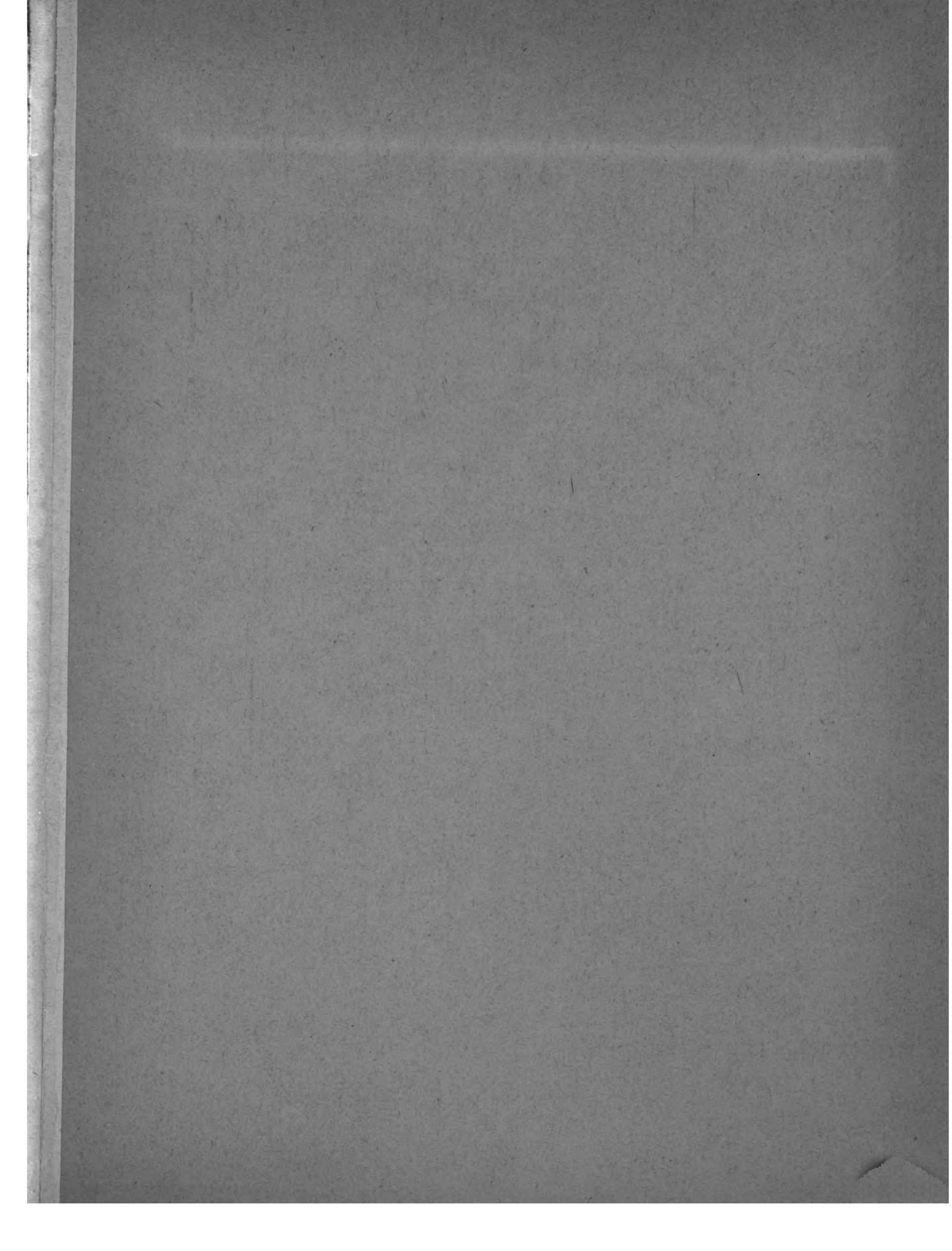
des Doppelheftes 5/6

TEXT

BILDER

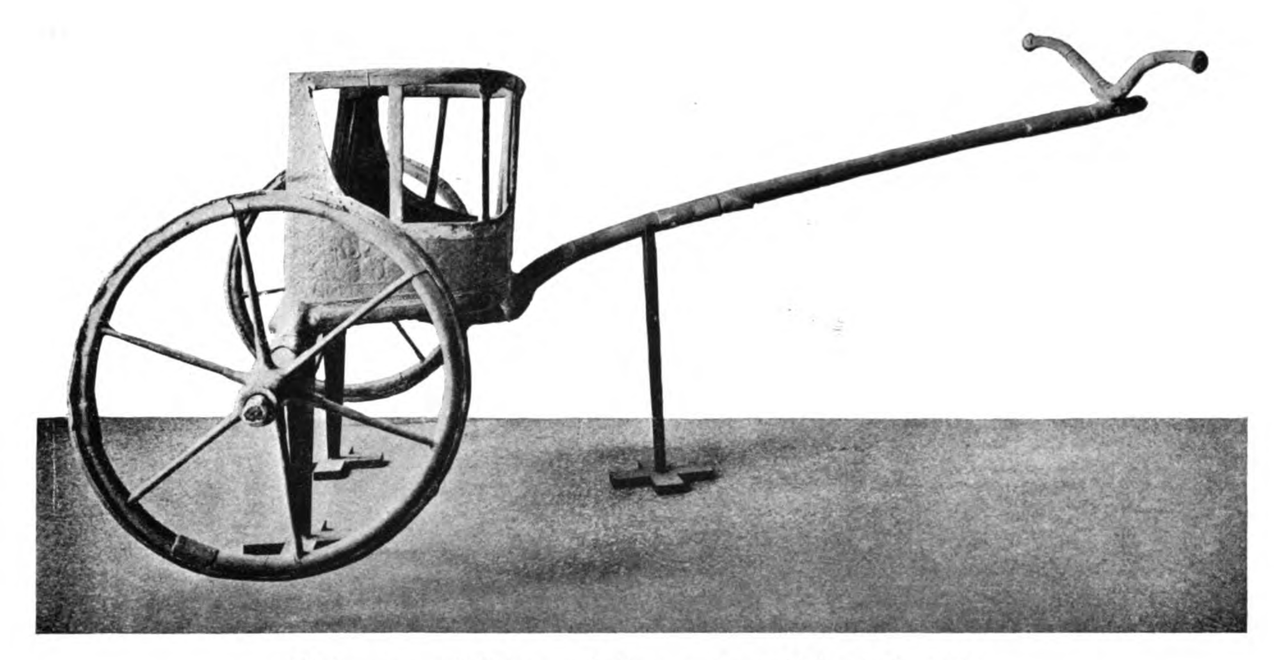
BEILAGEN:

Der Preis für den Jahrgang beträgt G.-M. 36.— / Preis dieses Doppelheftes G.-M. 8.—





Melozzo da Forli, Papst Sixtus und sein Bibliothekar Platina. Rom, Vatikan



Königswagen mit Fries aus farbigen und vergoldeten Lederstücken

DAS GRAB DER SCHWIEGERELTERN AMENHOTEPS III.

VON WALTHER WOLF

Wenn uns die mit recht viel Geräusch in die Welt gesetzten englischen Zeitungsberichte haben glauben machen wollen, daß die im Grabe des Pharao Tutanchamon gefundenen Kunstwerke von einer bis dahin nicht gekannten Vollendung und Schönheit seien, so sagen sie damit durchaus zu viel. Die außerordentliche Bedeutung des Fundes liegt darin, daß zum erstenmal ein von Räubern wenig berührtes Königsgrab gefunden ist, so daß wir jetzt endlich eine deutliche Vorstellung davon bekommen, wie man um 1400 v. Chr. einen Pharao beisetzte. Unter den Hunderten von Funden, die fast alle unter die Rubrik „Kunstgewerbe" fallen, befinden sich zwar eine Reihe von teils noch nicht hinreichend erklärten Merkwürdigkeiten und von Dingen, die man vordem wohl aus Darstellungen, dagegen nicht im Original kannte. Was aber die künstlerische Vollendung und die Höhe der Technik der einzelnen Fundstücke anlangt, so bietet das Grab nichts Neues und Überraschendes. Im Gegenteil, nur ein Bruchteil des Tutanchamonschatzes kann sich mit dem messen, was uns bis jetzt als das Beste ägyptischen Kunstgewerbes galt. Von diesem seien hier ein paar Stücke herausgegriffen aus dem Grabschatz der Schwiegereltern Amenhoteps III., der seinerseits der Großvater von Tutanchamons Gemahlin war. Amenhotep III. hatte entgegen allen Traditionen seiner Dynastie in der Königin Teje, die vornehmlich durch ihr wundervolles Porträtköpfchen im Berliner ägyptischen Museum berühmt geworden ist, eine Frau von rein bürgerlicher Abkunft geheiratet. Ihre Eltern Juja und Thuju waren Priester und Priesterin eines Provinzialgottes, und wir ahnen nicht, wie es ihrer Tochter Teje gelang, sich zur Gemahlin des Königs aufzuschwingen, und was noch weit mehr bedeutet, es zu einem großen Einfluß in der Politik zu bringen. Es kann uns jedenfalls nicht wundern, daß ihre Eltern alsbald an den Hof gezogen und unter die erste Hofbeamtenschaft versetzt wurden. Natürlich wurde von ihrem Schwiegersohn für eine prunkvolle Grabausstattung gesorgt, in deren Besitz wir seit 1905 sind. Das Grab, das gelegentlich der



Sessel, gestiftet von einer Tochter Amenboteps III.

Grabungen des Amerikaners Davis entdeckt wurde, liegt gleichfalls im Tal der Königsgräber. Die eigentliche Grabkammer, die am Ende eines stark sich neigenden Ganges lag, gleicht der des Tutanchamon, abgesehen davon, daß sie nicht wie jene eine Reihe von Nebenkammern hat, sondern nur aus einer quer vor den Zugang gelegten rechteckigen Kammer besteht. Leider stellte sich heraus, daß Diebe das Grab heimgesucht hatten, aber was sie zurückgelassen hatten, war eine Reihe von Erzeugnissen ägyptischen Kunstgewerbes, wie sie schöner nie auf uns gekommen sind. Im Grabe standen die Särge mit den prachtvoll erhaltenen Mumien von Juja und Thuju. Jeder der beiden lag in drei ineinander gestellten Särgen, die ihrerseits in einem hölzernen Sarkophag aufbewahrt waren. Der letztere hat, wie gewöhnlich, Schlittenkufen, auf denen er über den Wüstensand in das Grab gezogen wurde. Götterbilder stehen in Relief an seinen Seiten. Die Särge haben mumienförmige Gestalt, bei der das Gesicht gut herausgearbeitet ist. Beim äußeren laufen in Längs- und Querrichtung eine Anzahl breiter, goldener Bänder und Inschriften herum. Kopf und Füße sind gleichfalls vergoldet. Die Augenbrauen sind aus dunkelblauem Glase eingelegt, das Auge aus schwarzem Obsidian und weißem Marmor. Sehr viel prächtiger ist der mittlere Sarg. Er ist ganz mit Gold und Silber überzogen. Das Gesicht ist ähnlich wie beim äußeren behandelt, der breite Halskragen mit farbigen Glasflüssen eingelegt. Die etwas herausragenden Hände halten die Symbole des Osiris und der Isis. Auf der Mitte des Sarges sitzt im Relief ein Geier mit ausgebreiteten Flügeln, während den unteren Teil die Totengöttin Nut mit weitgeöffneten Armen deckt. Auch der innerste Sarg ist vergoldet und mit Einlagen von Halbedelsteinen und farbigem Glas reich geschmückt. Der Geier und Nut schützen den Körper ähnlich wie vorher.

Papyri, die das sogenannte Totenbuch enthalten, sind in Gräbern nicht selten, der hier gefundene ist geradezu eine Perle ägyptischer Buchkunst. In einer Länge von fast 20 m ist er von sicherer Hand in klaren Hieroglyphenformen mit schwarzer Tinte geschrieben, die Rubriken, wie schon der Name sagt, mit roter. Die Vignetten, die über den einzelnen Kapiteln als Illustration stehen, sind außerordentlich fein in Zeichnung und Farbengebung.

Ich übergehe die alabasternen, mit Menschenköpfen versehenen Kanopenkrüge zur Aufnahme der Eingeweide und die zahlreich beigegebenen Totenfigürchen und wende mich zu ein paar Alabastergefäßen von etwa 20 cm Höhe, die durch die Mannigfaltigkeit und Eleganz ihrer Formen überraschen. Auf eine hat man die Namen Amenhoteps III. und der Teje gesetzt. Bei einem anderen Stück ist die glänzende Technik bewundernswert, mit der der lange dünne Hals und der weit dünnere Henkel aus dem Stein herausgearbeitet sind.

Reich ist das Grab an Möbeln. Da hat zum Beispiel eine Tochter Amenhoteps III. ihren Großeltern einen Stuhl für die Grabausrüstung gestiftet.

Wie häufig die feineren Möbelstücke dieser Zeit ruht er auf Löwenfüßen, die wieder auf konischen Untersätzen stehen. Vielleicht hat man die Möbel in kleine Gefäße mit Flüssigkeiten gestellt, um die Ameisen an ihrem Vernichtungswerk zu hindern. Die Rückenlehne trägt ein Relief, auf dem zweimal die Prinzessin auf einem Sessel sitzt, während eine Dienerin ihr einen goldenen Halskragen darreicht. Auf dem Haupte trägt sie eine Krone, aus der drei Lotosblumen aufwachsen, in der Hand hält sie ein Sistrum und ein Gegengewicht für einen Halskragen. Die Füllungen der Armlehnen zeigen tanzende Figuren des eigentümlichen Volksgottes Bes, von denen einer mit Messern in den Händen tanzt, ein anderer das Tamburin schlägt. Dazwischen steht die nilpferdköpfige Göttin Thoëris. In der Höhe des Sitzes sind rechts und links zwei Köpfe der stiftenden Prinzessin angebracht.

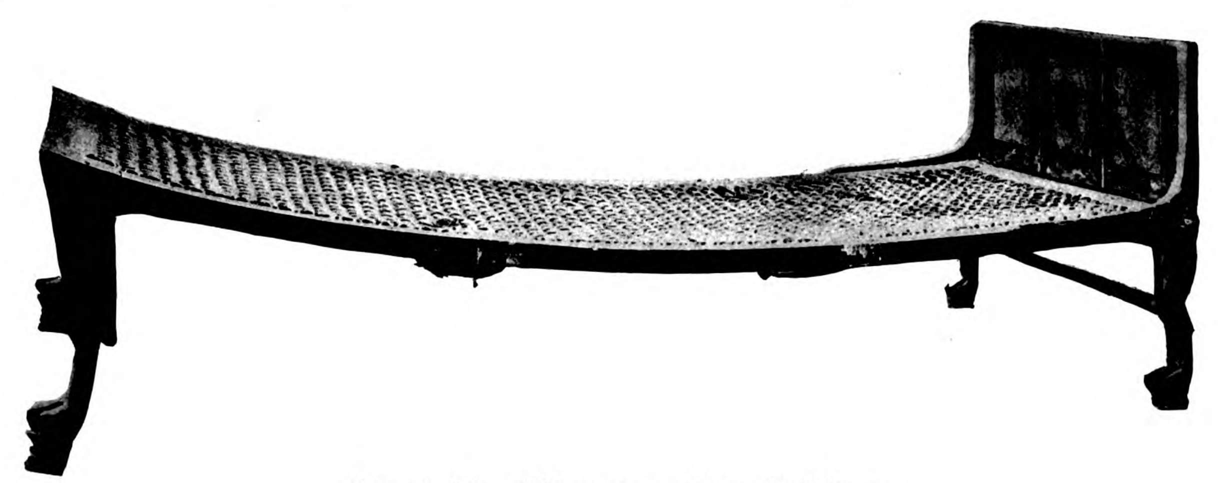


Sessel mit durchbrochener Arbeit (Seitenansicht)

Bei einem andern Sessel sind Rücken und Armlehne in durchbrochener Arbeit hergestellt und vergoldet. Den Rahmen der Rückenlehne zieren zwei Thoërisfiguren und ein Bes, in die Armlehnen ist je ein aufspringender Steinbock hineinkomponiert. Mit viel Geschick sind die freibleibenden Ecken mit Pflanzen und symbolischen Hieroglyphen gefüllt. Die Betten, die ebenfalls auf Löwenfüßen ruhen, gefallen wegen des eleganten, leichten Schwunges ihres Rahmens und der Behandlung des Fußbrettes, von denen eins auf beiden Seiten in drei rechteckigen Feldern die schon bekannten Göttergruppen des Bes und der Thoëris aufweist, die ebenso wie die Beschläge vergoldet sind.

Die Truhen zur Aufbewahrung des Schmuckes sind in unserem Falle Kasten von etwa 40 cm Länge, die auf hohen Füßen stehen. Bei der einen besteht der Deckel aus zwei durch vorzuschiebende Riegel verschließbaren Flügeltüren.

Die Rahmen, Beine und Querstreben sind vergoldet, um den Kasten läuft ein Fries vergoldeter symbolischer Hieroglyphenzeichen herum, die sich vom dunkelblauen Fayencehintergrund prächtig abheben. Bei einer zweiten ähnlichen Truhe ist der Deckel gewölbt. Ebenholz, Elfenbein, blaue und rote Fayencen geben in gutem Zusammenklang dem Ganzen eine großartige Farbenwirkung, die noch erhöht wird durch ein umlaufendes Band von goldenen Hieroglyphen mit dem Namen Amenhoteps III. auf blauem Fayencegrunde. Dieselben Namen finden sich auch auf dem Deckel, hier in Verbindung mit dem Gotte der Ewigkeit. Das Glanzstück des ganzen Fundes dürfte ein ausgezeichnet erhaltener Königswagen sein. Der Wagenkasten besteht aus einem halbkreisförmigen Rahmenwerk, er ist hinten zur Hälfte offen zum Aufsteigen des Wagenlenkers. In halber Höhe läuft ein mit Rosetten und Spiralenmustern verzierter Fries herum, der aus farbigen, teils vergoldeten Lederstücken besteht. Die Räder sind sechsspeichig, ihre Achsen laufen durch Ringe, die unten am hinteren Ende des Wagens



Bett mit Löwenfüßen und vergoldeten Beschlägen

befestigt sind. An der 2 m langen Deichsel ist das Joch mittels Holzpflocks befestigt.

Der Fund als Ganzes kann uns nur in dem Urteil unterstützen, daß der Höhepunkt ägyptischer Kultur in die 36 Jahre währende Regierungszeit Amenhoteps III. fällt, der uns im Tempel von Luksor das schönste Bauwerk geschenkt hat, das in Ägypten zu finden ist.

Kommen wir nunmehr vergleichsweise noch einmal auf den Grabschatz Tutanchamons zurück. Unter den Stücken, die sich ganz eng an die hier besprochenen anschließen und die beweisen, daß die drei bis vier Jahrzehnte hindurch, die sie jünger sind als jene, die besten Traditionen des Kunstgewerbes lebendig geblieben sind, ist in erster Linie ein Sessel aus Zedernholz zu nennen. Eine geflügelte Sonnenscheibe über der Lehne, die Randleisten und Beschläge sind aus Gold, die Klauen der Löwenfüße aus Elfenbein. In seiner Einfachheit und dem eleganten Schwung seiner Linien steht er durchaus auf einer Stufe mit den Möbeln Jujas und Thujus.



Sessel mit durchbrochener Arbeit (Vorderansicht)

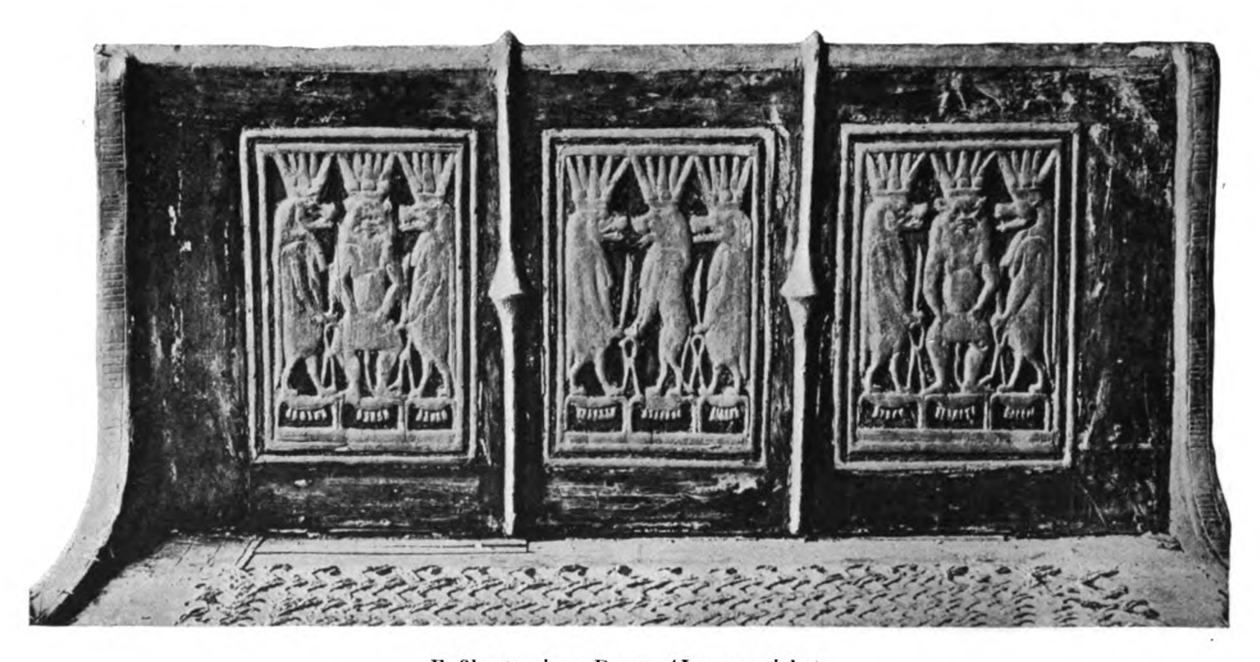
Das Motiv, das in durchbrochener Schnitzerei die Rückenlehne schmückt, begegnet uns genau so auf den Deckeln der Truhen der beiden: der kniende Gott der Ewigkeit hat seine Arme nach beiden Seiten ausgestreckt und hält die Symbole für 100000 Jahre in den Händen, während über seinen rechten Oberarm die Hieroglyphe „Leben" gehängt ist. Die Arme überschneiden die Schilder mit den Namen des Königs, ihm also wurden die 100000 Jahre gewünscht.

Nicht minder eng ist ein Kindersessel mit den älteren Stücken verwandt. Er ist aus Ebenholz geschnitzt und mit Elfenbein eingelegt. In der Form ähnelt er dem zweiten der vorhin besprochenen Sessel, das Motiv der Füllungen der Armlehnen ist genau das gleiche: ein Steinbock.

An Truhen bietet das neue Grab eine Menge Vergleichsmaterial. Sie alle weisen einfache, edle Formen auf und wirken durch farbenfrohe Zusammenstellung des Materials. Eine solche Truhe von einfacher Kistenform auf kurzen Beinen mit gewölbtem Deckel ist aus Alabaster, ein herum-



Fußbrett eines Bettes (Außenansicht)



Fußbrett eines Bettes (Innenansicht)



Truhe mit zwei Flügeltüren und reich vergoldetem Schmuck

laufendes Kranzornament und die Namen des Königs sind eingeritzt und mit farbiger Paste ausgefüllt, die Verschlußknöpfe aus Obsidian. Ein anderer hat in Deckel und Seiten Füllungen aus blauer Fayence mit vergoldetem Stuck. Die Knöpfe sind aus violetter Fayence mit den in mattblauer Fayence eingelegten Namen des Königs. Wieder eine andere Truhe zeigt einfache Würfelform mit flachem Deckel. Als Material ist Elfenbein gewählt, Knöpfe und Beschläge sind aus Gold.

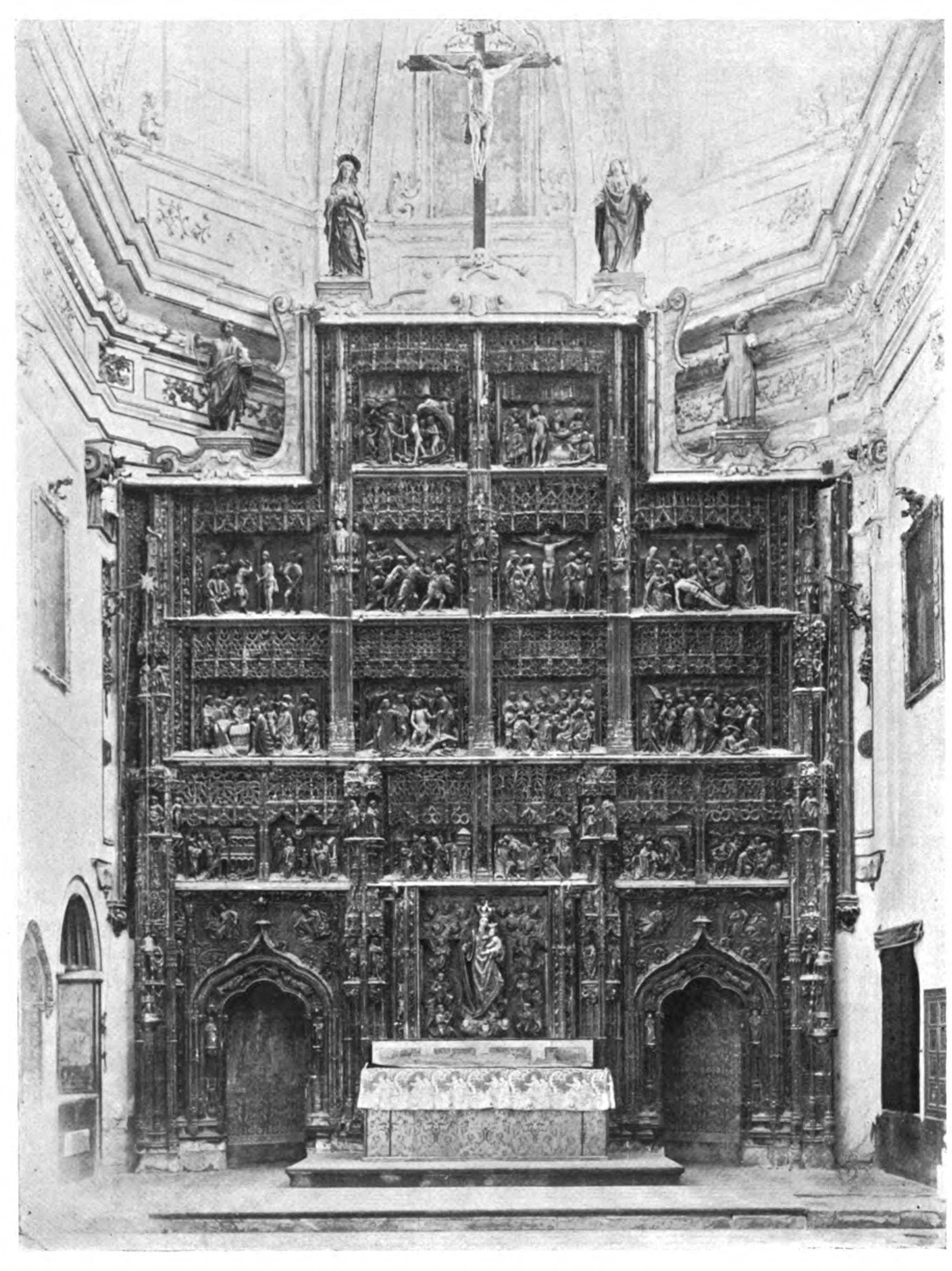
So geht die Reihe weiter. Ein Stück dagegen fällt völlig aus dem Rahmen: eine Truhe von der bekannten Form mit gewölbtem Deckel, die an allen Seiten bunte Malereien trägt; auf den beiden Langseiten eine Syrer- und eine Negerschlacht, auf den Deckelhälften eine Löwen- und Antilopenjagd. Die Darstellungen sind ungemein lebendig und sicherlich aus der großen Flachbildkunst übernommen und auf die schmalen Felder der Truhe gebannt. Die Technik ist von unglaublicher Subtilität, das Gewand des Königs, die Schabracken seiner Pferde, die Kleidung der Feinde ist bis auf Einzelheiten genau wiedergegeben. Die Rassenporträts der Ausländer, das Charakteristische der Tierarten köstlich beobachtet. Aber als Ganzes betrachtet ziehen wir die einfacheren Truhen diesem Prachtstück vor. Trotz der Fülle des Interessanten und der Feinheit der Ausführung wird man das Gefühl nicht los, daß hier über den Rahmen dessen, was einer Truhe zum Schmuck gereicht, hinausgegangen ist. Das feine Gefühl dafür beginnt allmählich verloren zu gehen, und wir fühlen uns leicht an die protzige, plumpe Ramessidenkunst gemahnt.

Das gleiche gilt für den Thronsessel des Königs. Seine Linien haben schon viel an Eleganz verloren. Die Umrisse der Rückenlehne und des Sitzes wirken eckig im Vergleich mit den andern Sesseln, die Löwenköpfe an den Seiten in Sitzhöhe erscheinen flau, die Armlehnen, die durch geflügelte Schlangengöttinnen gebildet werden, die den Na-



Truhe aus Ebenholz mit Elfenbein- und Fayencearbeit

men des Königs schützen, sind überladen. Und vollends das Flachbild auf der Rückenlehne! Für sich betrachtet gehört es zweifellos zu den besten Leistungen der Amarnakunst. Die farbige Wirkung des goldenen Untergrundes, der silbernen Gewänder von König und Königin, deren Fleischteile aus roten Glasflüssen eingelegt sind, den reichen Schmuck aus Halbedelsteinen und Glasflüssen kann man sich nicht großartig genug vorstellen. Und doch! Ist nicht auch hier des Guten zuviel getan? Man kann ein unbehagliches Gefühl nicht unterdrücken, wenn man sich vorstellt, es solle sich jemand auf diesen Stuhl setzen. Auch hier fühlen wir bei aller Höhe der Technik den langsamen Abstieg. Er offenbart sich deutlich, wenn wir neben die wundervollen Alabastervasen aus Amenhoteps III. Zeit, die in großer Anzahl gefundenen aus Tutanchamons Periode stellen. Da gibt es Gebilde von reifster Technik, die ein Symbol der Vereinigung der beiden Länder Ober- und Unterägypten darstellen. Um das eigentliche Gefäß, das die Form des Hieroglyphe „Vereinigen" angenommen hat, sind die Wappenpflanzen der beiden Länder geknotet. Diese Stücke können in ihrem Mangel an Formgefühl nicht anders als häßlich bezeichnet werden. Ein Alabasterbecher verrät ein merkliches Nachlassen der Technik. So bieten die Stücke des Tutanchamonschatzes eine ganze Skala von künstlerischen Qualitäten. Neben Stücken, die den besten Erzeugnissen aus der Blütezeit der ägyptischen Kultur durchaus an die Seite zu stellen sind, stehen andere, die leise auf die kommende Verfallszeit deuten und schließlich solche, die dieser selbst schon angehören.



El Paular: Hochaltar der Klosterkirche

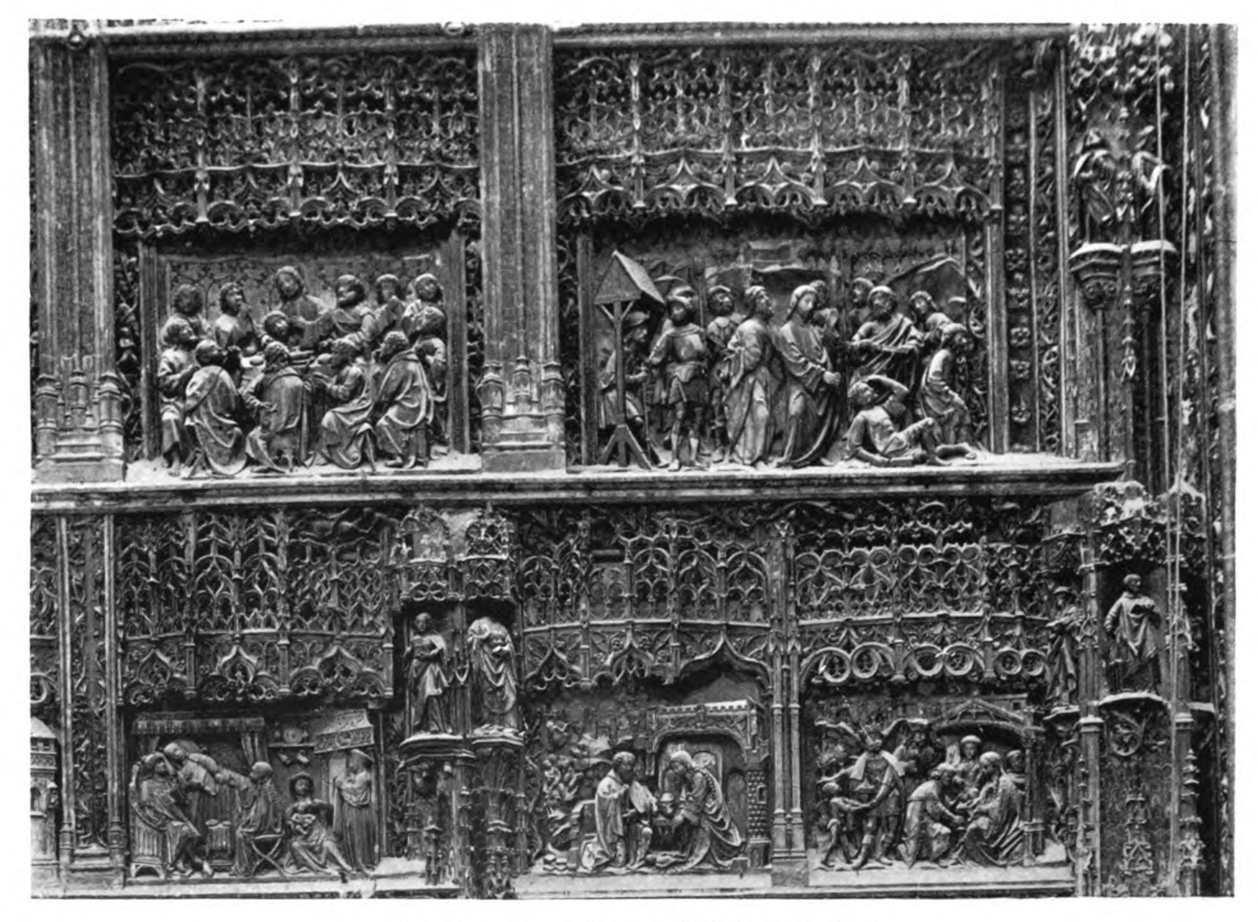
DIE MEISTER DES HOCHALTARS VON EL PAULAR

VON AUGUST L. MAYER

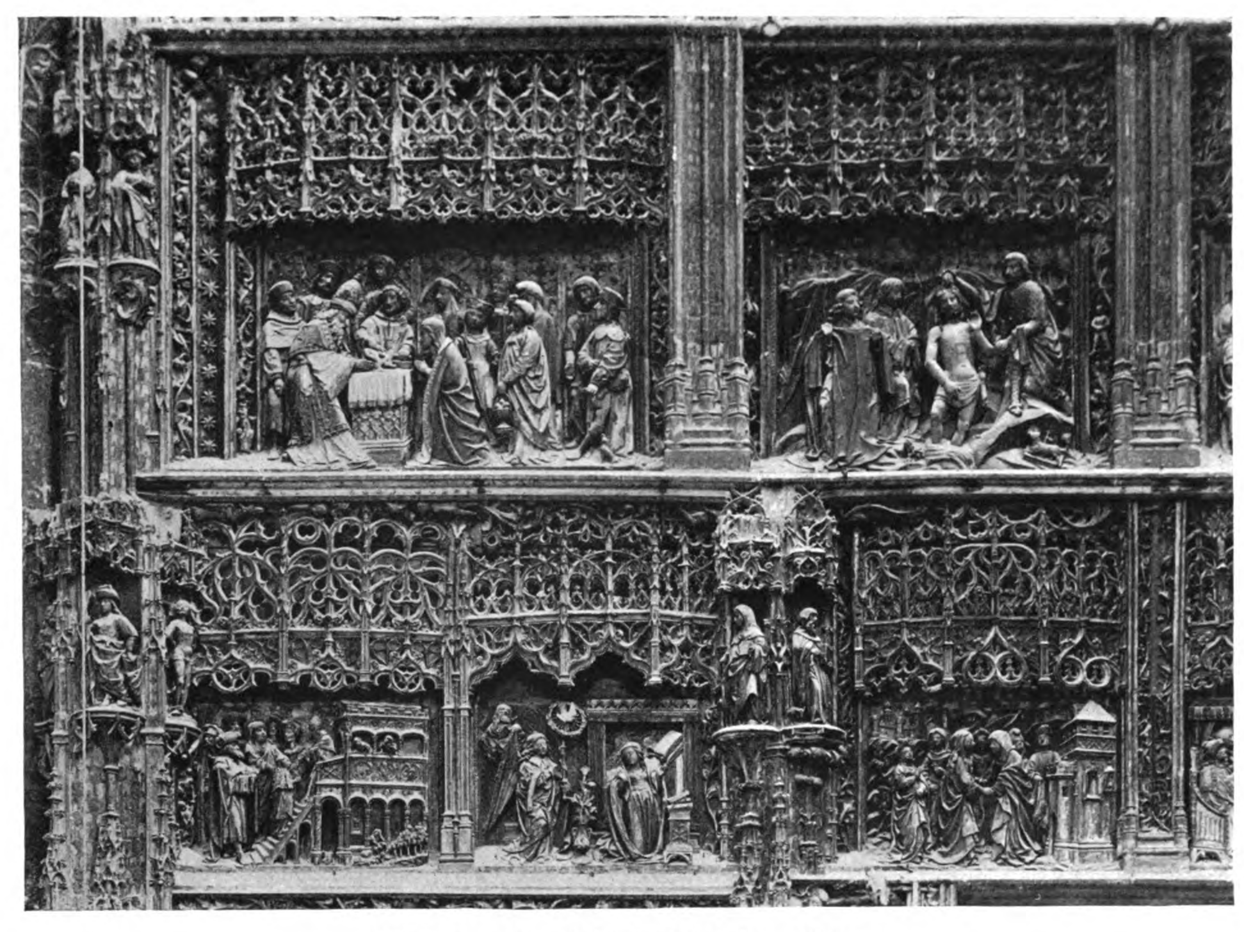
Die Kirche des ehemaligen Karthauserklosters El Paular (eigentlich Sa. Maria del Paular), das in dem einsamen, ulmenreichen Lozoyatal in Neukastilien liegt, ist zwar heute ihrer meisten Kostbarkeiten beraubt und, obgleich „National-monument", dem Verfall preisgegeben. Aber noch steht wohlerhalten der große marmorne Hochaltar, bislang ein kunsthistorisches Rätsel, zu dessen Lösung hier die Einleitung gegeben werden soll. Justi[1] hat im Anschluß an Ponz[2] behauptet, König Johann II., ein Hauptwohltäter des Klosters, habe das Altarwerk um 1440 in Genua arbeiten lassen. „Zwei Hände von verschiedenem Wert sind darin erkennbar".

Es kann gar kein Zweifel darüber walten, daß das Werk weder italienisch ist, noch derart früh datiert werden darf. Vor 1470 ist der Retablo sicher nicht begonnen worden, und ob die Fertigstellung der Altarwand, besonders des Schmucks der anschließenden kleinen Türen[3] lange Zeit vor 1500 erfolgte, ist recht fraglich. Dagegen ist Justis Beobachtung richtig, daß verschiedene Bildhauer an dem Werk gearbeitet haben, zumindest zwei Hauptmeister.

Der Gesamtaufbau zeigt eine gewisse Uneinheitlichkeit: Die obersten drei Stockwerke sitzen nicht genau auf dem hohen Sockelteil, die beiden seitlichen Pfeiler des Oberteils sitzen neben, nicht



El Paular: Ausschnitt des Hochaltars (rechts)



El Paular: Ausschnitt des Hochaltars (links)

unmittelbar über den ihnen entsprechenden des Unterteils. Die dekorative Ausschmückung der Pfeiler zeigt aber überall das gleiche Motiv, d. h. die blättchenartige Musterung des Grundes, die an Palmstämme erinnert. Die Reihe, die man als Predella des eigentlichen Alterwerkes bezeichnen könnte und den Tempelgang Mariä, Verkündigung, Heimsuchung, Johannis Geburt, Geburt Christi und Anbetung der Könige wiedergibt, wirkt ebenso wie die Einzelfigürchen an den Pfeilern durchaus flämisch. Die Ausführung der Szenen ist sehr sorgfältig ungemein detailliert. Die „Wochenstube" gibt besser als manches Gemälde einen Begriff der damaligen Wohnkultur, ein amüsanter Beitrag zur Geschichte des Mobiliars. Der Kamin ist mit dem Namen des neugeborenen IOANES geschmückt sowie mit seinem Attribut, dem Lamm. Auch die Ruine auf der „Geburt Christi", vor allem aber der Tempel bei Mariä Tempelgang ist reich dekoriert, die Medaillons mit den Köpfen römischer „Imperatoren" und mit den Musikanten künden die nahende Renaissance. Die ungemein reiche Bekrönung jedes der sechs Felder zeigt eine andere Musterung. Der nordische Künstler wollte hier hinter den von Mauren geschulten Spaniern nicht zurückbleiben.

Aber schon die nächsthöhere Reihe weist in der Ebenmäßigkeit des gewiß reichen Ornamentes Unterschiede zur „Predella" auf; noch mehr aber in der mehr repräsentativen Haltung der Figuren und dem Schönheitsgefühl, das sich namentlich bei den Köpfen Christi und der Apostel auf dem Abendmahl und der Gefangennahme geltend macht. Gibt auch das Abendmahl naturalistisch das Speisen wieder, wo die meisten Apostel leiblich beschäftigt sind, so fehlt doch die muntere Beweglichkeit der Predellaszenen. Alles ist gemessener. Noch mehr fällt dies bei den oberen Reihen auf, wo der Spätgotiker sich renaissancehafter Auffassung wiederholt sehr nähert. Die

Geißelung, Kreuzigung und Beweinung sind voll repräsentativer Würde. Die „Kreuztragung" wirkt wie die Vorstufe zu der Darstellung des Franzosen Philippe Biguerny aus Langres (Felipe Vigarni) in der Kathedrale von Burgos.

Das Karthäuserkloster El Paular stand in enger Verbindung mit der berühmten Cartuja von Miraflores bei Burgos. Nicht nur, daß König Johann II. und seine Nachfolger diesen beiden Klöstern in Alt- und Neukastilien ihre Gunst zuwandten, sondern wir wissen aus der Ordensgeschichte, daß (was ja nicht zu verwundern ist) ein reger Meinungsaustausch stattfand und auch Personalbeziehungen bestanden. Die Kunst, die am Hochaltar zu Paular sich dokumentiert, ist nun eine niederländische mit Anklängen an niederrheinische und französische Art — genau wie wir sie in Burgos vorfinden. Besonders ist auch das rein dekorative Motiv der Verkleidung der Pfeiler mit Blattwerk, die Umgestaltung der Lisenen in Palmstämme uns aus den Werken der Schule des Simon de Colonia wohl vertraut. Es darf angenommen werden, daß die Bildhauer, die den Retablo Mayor von El Paular geschaffen haben, von Burgos bzw. Miraflores aus nach Paular empfohlen worden waren, daß sie höchstwahrscheinlich aus dem Kreis der Colonia-Gil de Siloe stammen, jedenfalls aber zur Sippe der hochbegabten nordischen Meister gehören, die vom Golf von Biscaya bis nach Südandalusien Spanien mit Altarwerken und Chorgestühlen, mit dem Schmuck der Kirchen- und Palastfassaden und Kreuzgangportalen überreich ausgestattet haben.

[1] Einleitung zu Baedeker's Spanien S. LXV.
[2] Viaje X p. 75.
[3] Abgeb. Mayer, Altspanien.

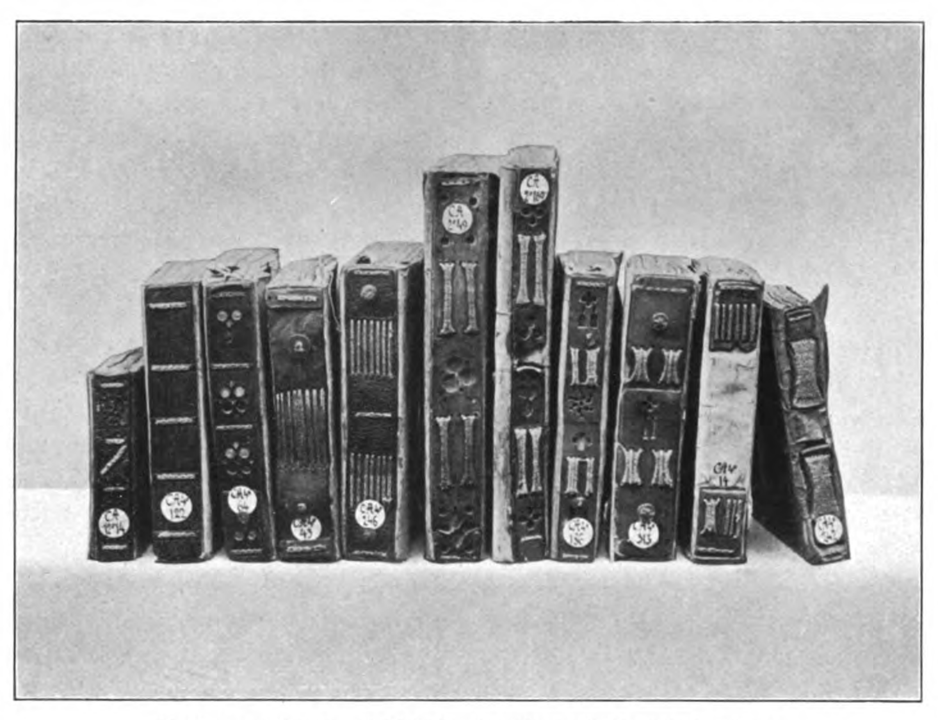
TAUSEND JAHRE SCHRIFT UND BUCH

(ERFURTER BUCHKUNST-AUSSTELLUNG)

VON ADOLF RHEIN

Aus Anlaß der diesjährigen Tagung deutscher Bibliothekare in Erfurt hat die Erfurter Stadtbücherei gemeinsam mit dem Städtischen Museum eine Ausstellung alter Buchkunst veranstaltet. Dabei sind Erfurts alte Bücherwerte erstmalig in einer größeren Schau der Öffentlichkeit gezeigt worden. Was sich an wertvollen Neuerfahrungen dabei ergeben hat, sei hier mitgeteilt.

Die Ausstellung selbst wollte an ausgesuchten Stücken den Entwicklungsgang des schönen Buches von den Zeiten Karls des Großen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts veranschaulichen. Proben der älteren Schriftentwicklung konnten die Handschriften der Amplonianischen Bibliothek zeigen. Da folgten den einfachen klösterlichen Schreibleistungen aus der Zeit Karls des Großen die Geschmackswandlungen der späteren Jahrhunderte mit reicheren Formen in Schrift und Zierbuchstaben. Besonders vom 13. und 14. Jahrhundert waren meisterhafte Schreibleistungen zu sehen. Ein Palimpsest veranschaulicht die Materialersparnis der alten Zeit, die eine Foliohandschrift des 9. Jahrhunderts 300 Jahre später wieder abkratzte und als Quarthandschrift neu beschrieb. Den Übergang in das Papierene Zeitalter gab der Schreibstoff einer italienischen Handschrift des 13. Jahrhunderts. Ihr grobkörniges Baumwollpapier ist ein früher Papierversuch des Südens. Als erstaunlichste Leistung muß vielleicht eine kleine unscheinbare Handschrift aus dem Besitz des ehemaligen Erfurter Petersklosters (jetzt im Lorenzarchiv) bezeichnet werden. Sie ist an Umfang nur halb so groß wie eine gedruckte Schulbibel und enthält auf feinstem Pergament die ganze Heilige Schrift mit Schmuckbuchstaben und Goldinitialen in zierlichster Ausführung.



Ketten- und Langstichbände des 14. und 15. Jahrhunderts (Erfurt, Museum)

Vom 15. Jahrhundert sind reich geschmückte Erfurter Handschriften vorhanden. Da ist zunächst das große Antiphonar des Erfurter Domes zu nennen, das schon mit seiner Materialaufwendung von 140 Kälberhäuten Erstaunen weckt. Das Meßbuch der Lorenzkirche hat 1469 ein Vikar dieser Kirche namens Johannes Gerhard in reichen Schriftbildern geschrieben. Die Matrikel der ehemaligen Erfurter Universität (dem Stadtarchiv gehörig) ist bemerkenswert als Denkmal für Schriftkunde und Illustration von 1392 bis 1816. Ein Astronomisch-astrologisches Handbuch der Erfurter Studenten von 1458 (dem Museum gehörig) läßt gefühlsdunkles Wissen aus figurenklaren Bildern sprechen. Totenbücher und Antiphonare von Erfurter Klöstern beschließen die mittelalterliche Handschriftengruppe.

Von den Schriftproben nach 1500 ist das Stammbuch des Grafen von Wartenberg (der Stadtbücherei gehörig) besonders bemerkenswert. Sein seltener Papierinhalt mit frühesten Türkisch-Marmor-Papieren (Tunkpapieren) von 1570 ist in seiner Eigenart auch noch nicht gewürdigt. Ein Nachtwächter-Gesangbuch (aus Stadtbüchereibesitz) sei als Kulturkuriosum erwähnt.

Den Handschriften folgten die fortschrittbringenden Frühdrucke. Sie zeigen den Entwicklungsgang des Buchdruckes, der mit bewußt angestrebter Handschriftenähnlichkeit und mit farbiger Ausmalung begann, bis er gegen 1500 mit eingedruckten Zierbuchstaben und Bildern nach eigenen Geschmacksgesetzen die ganze Buchausstattung allein bestritt. Neben verschiedenen seltenen und einigen Erfurter Frühdrucken fällt noch ein unbekannter pergamentener Ablaßbrief des Erzbischofs Albert von Mainz aus dem Jahre 1500 auf. Auch ein Erfurter Brevier ist in seiner ursprünglichen ungebundenen Handelsform erhalten geblieben. Die Erfurter Dombibliothek besitzt davon noch drei weitere Stücke als Restauflage. Der Buchholzschnitt ist in zahlreichen Beispielen von den groben farbigen Frühschnitten bis zu den feineren Schwarzweiß-Zeichnungen gegen 1500 vertreten. Drei Schrotblätter (aus Besitz der Stadtbücherei) stellen frühe Versuche dar auch mit der Metallplatte Bilder zu drucken.

Die Drucke nach 1500 bringen reichsten Schmuck und bekunden das rege wissenschaftliche, wirtschaftliche und religiöse Leben der deutschen Renaissance. In den kleinen Reformationsschriften werden die großen Geisteskämpfe zwischen alter und neuer Kirche wieder lebendig. 4 künstlerische Einblattdrucke von 1545 (unbekannte Seltenheiten der Erfurter Stadtbücherei) eifern in derber Anschaulichkeit gegen die alte Kirche. Von Bibeln und frommen



Lederschnitteinband des 14. Jahrhunderts zum Erfurter Weistum von 1306—1387 (Erfurt, Museum)

Andachtsbüchern bis zum sprichwortberühmten Rechenbuch Adam Rieses, von den gründlichen Werken ernster Wissenschaft bis zum dunklen Geheimwissen der Chiromantik finden sich die verschiedenartigsten Geistesregungen im Druck wieder.

Nach 1600 läßt die wirtschaftliche Zerrissenheit des 30jährigen Krieges die deutsche Druckertätigkeit erlahmen und die niederländischen Nachbarn gewinnen die Führung. Die Druckergeschlechter der Elzevire und Plantins haben in ihren schriftklaren Liliputanerdrucken begehrte Liebhaberbändchen verlegt. Ihnen folgten die Blaeus mit ihren prachtvollen Riesenatlanten, wahren Kunstwerken in handgemalten Kupferstichen. In Deutschland bringt nach dem 30jährigen Krieg Merian die Kupfertafeln seiner berühmten Länderbeschreibungen heraus. Der Zeitgeschmack um 1700 gefällt sich in groß aufgemachten Buchanfängen mit bombastischen Titelbildern, vernachlässigt aber das Buchinnere, bis die Aufklärungsepoche den Umschwung zum Einfachen bringt. Mit der stark einsetzenden naturwissenschaftlichen Bewegung erstehen prächtige Schmetterlings-, Käfer- und Pflanzenbücher, deren handgemalte Stahlstiche beste Naturtreue erstreben. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts ist in den Klassikerdrucken jene Formenklarheit erreicht, aus der schon der Geist der neuen Zeit spricht.

Die Bucheinbände knüpfen bei der alttestamentlichen Buchrolle an und wollen den Werdegang des Buchäußeren geben. Der Übergang vom gerollten Buch zum Blättergefüge unserer Buchart war durch die seltenen Ketten- und Langstichbände der Amplonianischen Bibliothek veranschaulicht. Ihre einfachen Heftformen sind letzte Anwendungen frühester Heftarten des 5. und 6. Jahrhunderts. Die ältesten starren Einbandarten waren aber unhandlich und machten Verbesserungen notwendig. Alte Heftproben auf starke Doppelbünde zeigen die technische Neuerung der Bundheftung, mit der auch die Grundform unserer Einbandart gegeben war.

Das Buchäußere wird im 14. Jahrhundert mit einfachsten Werkzeugen geziert, wie das die geschmacklich vollwertigen Lederschnittbände erkennen lassen. Besonders der Einband zum Erfurter Weistum von 1306—87 (dem Stadtarchiv gehörig) ist ein gutes Beispiel dieser alten Technik. Das Erfurter Bürgerbuch von 1387—1419 (der deutschen Gesellschaft in Leipzig gehörend) scheint eine zeitverwandte Arbeit zu sein. Aus der Dombibliothek erfreut ein sehr guter Einband (Signatur Hs. Philos. 1) auch noch durch gute Erhaltung. Bei einem zweiten Band derselben Bibliothek (Signatur Hs. Philolog. 1) ist nur das Mittelfeld des Vorderdeckels im Lederschnitt ausgeführt, während Rand



Stempeldruckeinband mit Blind- und Goldpressung, um 1500
(Erfurt, Museum)

und Hinterdeckel in der jüngeren Schmuckweise des Stempeldruckes verziert sind.

Von frühen deutschen Stempeldruckbänden des 14. Jahrhunderts besitzt die Amplonianische Bibliothek zwei Kölner Einbände; das sind werkstattverwandte Arbeiten zur Goldenen Bulle von 1356 und dem Kölnischen Eidbuch von 1372. Die einfachen Halblederbände vom Erfurter „Buchbinder des S-Stempels" aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts (in der Amplon. Bibliothek) führen über zu der großen Führergruppe Erfurter Einbandhandwerker zwischen 1450 und 1500. Diese alten Buchbinder, deren Namenstempel uns eine gute Kenntnis von ihnen ermöglichen, waren alle mit einem Einband vertreten. Als besonders tüchtige Arbeit fällt das Meßbuch der Lorenzkirche von 1469 auf. Es wurde von Ulrich Frenckel gebunden und erweist sich den Bibeleinbänden des meistgenannten Johannes Fogel als durchaus gleichwertig. Zu den bekannten Buchbindernamen haben sich noch drei neue feststellen lassen, und zwar: Nicolaus ex Havelberg an Bänden aus drei Bibliotheken, Thomassius an einem Band des Lorenzarchivs und einem zerstörten Einband des Museums und Johannes Helmst an drei Bänden der Dombibliothek. Dem letzteren müssen auch die Einbände des Londoner Britischen Museums zugesprochen werden, deren Namenstempel dort irrtümlich als Johannes Helich gelesen ist. Aus der Werkstatt des Petersklosters stehen fünf massige Folianten zur Schau (der Stadtbücherei gehörend). Bei der Tüchtigkeit ihrer Arbeit wird sie wohl der vom Klosterchronisten lobend erwähnte Conrad de Faucibus gebunden haben.

Die Renaissance brachte neue Schmuckweisen. Mit Rollen und Prägeplatten im Wechsel von Blind- und Golddruck werden die Buchflächen gefüllt. Eine große Zahl Bücherliebhaber läßt sich Bände nach eigenem Geschmack einbinden, wie es mit noch anderen der Band aus Besitz des Pfalzgrafen Otto Heinrich zeigt.



Silbereinband zum Evangeliar des Erfurter Domes von 1530
(Erfurt, Museum)

Unter den Erfurter Buchbindern gegen 1600 ist Georg Kirsten der beste. Seine weißen Schweinslederbände für die Ratsbibliothek (jetzt Stadtbücherei) tragen in den Prägebildern seinen Namen und die Jahreszahl 1576. Als Bände von anderer Technik sind die zwei Silberevangeliare des Erfurter Domes von 1530 mit schöner Treib- und Durchbrucharbeit bemerkenswert.

Das schmuckfreudige Barock und Rokoko liebt es, seine guten Bände in reichsten Goldschmuck zu kleiden. Auch die einfachen Einbände werden mit der gleichen Lebenslust behandelt und mit farbenfrohen Buntpapieren überzogen. Die prosaischen Kirchenrechnungen von Erfurter Kirchengemeinden, namentlich der Barfüßer Kirche, zeigen noch eine stattliche Auswahl an Tunk- und Kleister-, Golddruck- und Modeldruck-Papieren. Ein Prunkstück in reicher Treibarbeit ist das Silber-Missale des Erfurter Ursuliner Klosters von 1702. Der lebensvolle Formenüberschwang muß erwachender Klarheit weichen. Das Empire pflegt einfache Formen und gibt zu seinen gediegenen Einbandstoffen nur wenig feingewählten Goldschmuck. Mit solch freundlichen Bänden aus Dalbergs Besitz ging die Bücherschau zu Ende.

Die Ausstellung ist wieder aufgelöst und die Bücher sind ihren sicheren Aufbewahrungsplätzen zurückgegeben. Das eine ist ihr sicher geglückt: in den Kirchenarchiven hat sie einen Bestand alter Buchschönheiten aufgedeckt, dessen Reichlichkeit die Erwartung weit übertraf.

ZUR CHRONOLOGIE DER GEMÄLDE DES CORNELIS ENGELBRECHTSEN

VON PAUL WESCHER

Franz Dülberg, der früh sein besonderes Interesse der Erforschung der frühholländischen Malerei zugewandt, hatte in seiner Dissertationsschrift: „Die Leidener Malerschule" (Berlin 1899) das Material für den durch van Mander vorzüglich bekannten Leidener Maler Cornelis Engelbrechtsen zusammengetragen in ähnlicher Art, wie L. Scheibler und C. Justi bereits 1882 und 1881 mit ihren Arbeiten über J. Cornelisz und J. v. Scorel neues Fundament gelegt für den Bau, der mit am stärksten durch die Bilderstürmer des 16. Jahrhunderts zerstört worden.

Daß das „Werk", das Dülberg in seiner Schrift im wesentlichen meinte, tatsächlich von keinem andern als von C. Engelbrechtsen geschaffen, das wurde inzwischen durch die einzige bisher bekannt gewordene Inschrift auf den Außenseiten der Altarflügel im Besitz des Grafen Limburg-Stirum bestätigt, die lautet: „Cornelius E[ngelbrechtsen L]eidensis". Das verlorene Mittelstück dieses Altars der Tochterfamilien des Willem van der Does stellte nach van Manders Schilderboek [Ausgabe von 1604, fol. 210 v.][1] eine Szene aus der Apokalypse dar.

Dülberg selbst ging damals von den beiden Altären aus, die heute noch das Leidener Museum (aus dem Rathaus mit einer merkwürdig lückenlosen Überlieferung) besitzt, und die durch Jacop Maertensz und seine Schwester Margaretha erstellt wurden, und zwar, wie Dülberg aus den Umständen schloß, der Kreuzigungsaltar „um 1508", wann Maertensz als Prior an das Kloster Marienpoel kam, der Beweinungsaltar, wie Dülberg glaubte, „um 1526". Allein es scheint nur das erste Datum von beiden einigermaßen sicher, als ein terminus ante unangreifbar, als absolute Zeitangabe wertvoll; bevor wir über das zweite ein Urteil fällen, soll die Übersicht über das seitdem wesentlich vergrößerte Werk erst den Grund schaffen, der dessen Tragfähigkeit erweisen kann.

Die Ausstellungen von Brügge 1902, Düsseldorf 1904, Utrecht 1913 waren auch für Engebrechtsen ergiebig und brachten einiges Neues zutage. Friedländer reinigte den Bilderbestand von Fehlzuschreibungen, die vorzüglich auf Kosten der „Antwerpener Manieristen" erfolgt waren, und mit W. Cohens Artikel in Thieme-Beckers Lexikon erstand eine neue kurze und kritisch begründete Zusammenfassung. Die in mancher Hinsicht wichtige Frage der Chronologie wurde nur von Dülberg angeschnitten, aber zu einem offenbar verfrühten Zeitpunkt.[2] Größtmögliche Vollständigkeit in der Kenntnis des erhaltenen Materials, die ja oft nur eine Zeitfrage ist, wird jederzeit der chronologischen Einschätzung — sofern andere Mittel versagen, positivere Anhalte mangeln — unentbehrlich und vor allem wichtig sein. Der Blickpunkt, der Aspekt verändert sich nur zu oft mit veränderter neuer Materialkenntnis; ein einziges Werk vermag die Beurteilung völlig umzukehren. Zwei überaus wichtige Bilder zur Beurteilung des Malers C. Engelbrechtsen sind erst neuerdings bekannt geworden: ein Altar aus englischem Privatbesitz bei Dr. Beets (Amsterdam) und eine Altartafel, die vor dem Krieg ins Metropolitan Museum nach Neu York gelangte.

Worauf bei C. Engelbrechtsen nicht genug hingewiesen ist: daß er in erster Linie ein Maler, daß ein Verhältnis zu seiner Leistung nur mit dieser Einsicht gewonnen werden kann, daß er nichts als ein Maler und daß die „malerische" Entwicklung, die er durchläuft, in seiner Zeit ganz ungewöhnlich und für Holland, die noch nicht selbständige Provinz, ganz außerordentlich fruchtbar. Alles andere an diesem Meister kann unbedeutend daneben erscheinen.

Die Herkunft des C. Engelbrechtsen ist dunkel wie die Leidener Malerei vor ihm. Winkler[3] nennt den Meister der Turiner Anbetung, Dülberg[4] den Meister des Kreuzigungstriptychons in Turin, von dem das Städel ein kleines Bild (Kat.-Nr. 106, Phot. Bruckmann) besitzt, als Vorgänger; beide Meister brauchen Leiden nicht unbedingt gesehen zu haben. Die allerersten Anfänge des Engelbrechtsen (geb. 1468) sind darum aber schwer vorstellbar und noch nicht erfaßt.[5] Neuerdings wies Winkler[6] auf eine Grablegung in Neapel (Museo



Engelbrechtsen, Kreuzigung mit Stiftern New York, Metropolitan Museum

Nazionale) hin, die (eine freie Variante nach Rogiers Kreuzabnahme, Phot. Brogi 6516), wiewohl sie holländische Züge aufweist, doch von dem Frühesten, was uns von Engelbrechtsen bekannt, immerhin so weit entfernt ist, daß eine Zuschreibung der nötigen Sicherheit entbehrt. Dagegen treten wir mit den frühesten, im Zusammenhang erkennbaren Arbeiten bereits in den engeren Kreis einer einmalig umrissenen Persönlichkeit; ihre Eigenart ist deutlich.

Die Beweinung Christi in Aachen (Nr. 34), eine Madonna mit Kind, von Engeln und Heiligen umgeben, in Prager Privatbesitz (34 × 25 cm beschnitten), zwei Tafeln mit der Geschichte Hamans in den Wiener kunsthistorischen Sammlungen (Gem.-Gal. Nr. 660/61, Phot. Bruckmann; zwei Handzeichnungen aus der Geschichte Hamans der Albertina ebenda) und die Dornenkrönung des Kaiser-Friedrich-Museums Berlin (Nr. 1212) mögen die erste uns bekannte Stufe bezeichnen.

Schon diese ersten Arbeiten drücken, wie wenige in dieser Zeit um die Jahrhundertwende, den Eigenwert der Farbe aus, wo doch bisher Linie, Kontur, klare Form und Plastik über alles galten. Unbeholfenheiten und Nachlässigkeiten in der Zeichnung, die selbst in des Meisters reifster Zeit noch merkbar sind, halten den Maler nicht auf; die farbige Anlage der Aachener Beweinung oder der Madonna in Prag ist äußerst charakteristisch. Beide Bilder sind gewissermaßen aus dem dunkeln Grund herausgemalt, und dieses Verfahren wird bis in die Einzelheiten fortgesetzt; mit reichlich aufgesetzten Lichtern arbeitet Engelbrechtsen zuletzt die vorspringendsten Formen, Gesichtsformen, Handformen usw., heraus. Eine Manier, wie sie nicht antilinearer, antiplastischer gedacht werden kann, wie sie sich merkwürdigerweise nur in den mit Weiß gehöhten Zeichnungen auf Tonpapier in ähnlicher Art und größerem Umfang in gleicher Zeit wiederfindet.

So schwer nach rückwärts mit diesen Arbeiten eine zeitliche Grenze zu ziehen ist, so haben sie andererseits genug mit dem großen Leidener Kreuzigungsaltar, insbesondere mit dessen Predella, zu tun, daß der Schluß gerechtfertigt erscheint, sie als dessen unmittelbarere Vorläufer anzunehmen, der — zum erstenmal — auf einer großen Fläche unter den verschiedensten Bedingnissen des Formates die ganzen Fähigkeiten des Meisters entfaltet; seine mühelose Erfindungsgabe [7], die bereits in den Wiener Tafeln hervortrat, seine Kompositionstalente, von denen sichtbar der Schüler Lucas v. Leyden in dem Holzschnitt Isaaks Opfergang profitierte, und seine tiefbewußte Farbigkeit, die Dülberg bei der Dornenkrönung und Verspottung zu keinem geringeren Vergleich als dem mit Matthias Grünewald veranlaßte. Jedenfalls hat Geertgens Schmerzensmann in der Farbenwahl bestimmenden Eindruck hinterlassen. Eine vielleicht unabsichtliche Profilstellung der Hauptakteure erscheint auffällig, Schichtung ist unausbleiblich. Die Stifter auf der Predella sind klein und, wie es scheint, flüchtig gemalt, ihr Alter danach nicht eindeutig bestimmbar, was für die Altersbestimmung des gegenüberstehenden Beweinungsaltars von Wichtigkeit wird.

Die freie und pastose Behandlung der Hintergründe in diesem Altar findet sich insgesamt übertragen auf eine kleinere ähnliche Kreuzigung in Basel (Bachofen-Stiftung der öffentlichen Kunstsammlungen; Düsseldorfer Ausstellung 1904, Nr. 202, Phot. Bruckmann), in der durch Übermalung die ursprüngliche Triptychenform zerstört worden, und die später zu datieren ist. Das schwerwiegende Kompakte der Empfindung hat sich im Wechsel des Formats gelockert. Wir finden es wieder in dem Abschied Christi des Rijksmuseums, einem Bild, das mit seiner braun-blau-grünlichen Tönung, seiner stark flächenhaft gebauten Szenerie dem Kreuzigungsaltar so nahe steht, daß Dülberg mit der Annahme, er sei in den letzten Jahren des Meisters entstanden, sicher fehlging. Auch die Beweinung in Gent gehört in diese Epoche, ebenso wie die noch von Scheibler bestimmte Anbetung der Könige, die 1894 aus der Sammlung Merlo in die Sammlung Kramer (Kempen) ging, inzwischen aber verschollen und möglicherweise noch vor dem Kreuzigungsaltar anzusetzen ist. (Eine Replik oder das Original nach einer Notiz von Firmenich-Richartz in der Sammlung Schönborn in Wien.) Vielleicht, daß beide auf die von van Mander gerühmte Anbetung auf Leinwand zurückgehen, von der er sagt, man sehe, daß Lucas von ihr gelernt habe.

In den nun folgenden Arbeiten bemüht sich Engelbrechtsen, nicht immer mit gleichem Erfolg, um ein Festigen, d. i. Ausgleichen seiner Gestaltungsprinzipien und um die menschliche Gestalt; der Affekt läßt merkbar nach. Eine beinahe schöne und in der Haltung beruhigte Vermählung Mariä (ehemals Berliner Kunsthandel, 37 × 41 cm), deren Kenntnis und Bestimmung W. Cohen zu danken ist, führt ihn zu neuen Möglichkeiten. Die beiden Heiligen, Johannes d. T. und Maria Magdalena, in Aachen (Suermondt-Museum) und das auf der Utrechter Ausstellung bekannt gewordene Bild bei Flersheim in Paris [8], Christus mit Aposteln und Glaubenshelden, danach das Münchener Bild mit Konstantin und Helena (Pinakothek Nr. 1469, Phot. Bruckmann) schildern beinahe Schritt für Schritt deutlich den weiteren Fortgang der Malerei des Meisters, die schließlich in der ganz genrehaften Darstellung der Berufung des Matthäus im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin eine Höhe des malerischen Ausdrucks erreicht, die kaum mehr von ihm überboten wird. Das vielbesprochene, überraschend kleinformatige Utrechter Kreuzigungstriptychon, stilistisch, d. i. zeitlich nicht allzuweit entfernt (auch in der Rahmenornamentik sind Motive wiederholt), kann in keinem Betracht daneben bestehen, und selbst das Hauptwerk aus dieser Zeit, der für die Leidener Familien Paeds und Raephorst ausgeführte große Flügelaltar mit der Speisung der Fünftausend, im Besitz Dr. Beets' [Amsterdam, 112 × 65 cm] [9], ist nicht von der gleichen Einheitlichkeit der Diktion, einem so glücklichen Wurf entsprungen.

Neben andern bemerkenswerten Einflüssen und Anklängen, die mit diesem Altarwerke zu konstatieren sind, wurden darin solche von seiten des Lucas v. Leyden aufgewiesen: der Mann im Vordergrund der Speisung der Fünftausend, der die Brote zählt, das fette Kind, auf den Flügeln weiterhin die Figur des Apostels Paulus [10] lassen in der Tat an Lucas v. Leyden denken. Und auch die Berufung des Matthäus zeigt in den Zöllnerfiguren des Innenraumes die Nähe des Lucas an, die ganz unmittelbar aus dem Rundbild des Budapester Museums mit Heiligen [11] und (nach Beets) aus dem Flersheim-Bild mit Moses und David spricht.



Engelbrechtsen, Vermählung Mariä — Berlin 1924, Kunsthandel

Außerdem aber macht sich in dem Beetsschen Mittelbild, vornehmlich in der Gestalt Christi und bei einigen Aposteln, eine beziehungsreiche Ähnlichkeit mit Jan de Cock, dem aus Leiden nach Antwerpen gezogenen Künstler, geltend, die in mehreren weiteren Arbeiten über das einmalig Zufällige hinaus grundsätzlichen Charakter annimmt. Engelbrechtsen verliert in diesen durchweg kleinen Bildern, und offenbar unter dem Eindruck der gefälligen Antwerpener Malerei (nachdem sein Stilwille vielleicht schon früher direkt oder indirekt auf die Antwerpener Kunst eingewirkt hat), das Breite, Gewichtige jenes Realismus, der seine frühen Werke kennzeichnete, durchaus, ja es scheint, als sei er zeitweise hier, aus welchen Gründen immer (der Nachfrage), zu den Antwerpenern in bewußte Konkurrenz getreten. Die Verstoßung der Hagar aus der Sammlung F. Lippmanns (jetzt Auspitz in Wien; gute Abbildung Auktionskatalog Lepke 1912) kommt dem Thema nach dieser mehr episodenhaften Auffassung vielleicht entgegen, wiewohl Seelisches darin: das Tragische des Ereignisses, das sich Engelbrechtsen früher wohl nicht hätte entgehen lassen, am geringsten spürbar wird. Aber selbst in einer Passionsdarstellung wie der Kreuzabnahme der Sammlung Kleinberger in Paris[12], die eine gewisse Verwandtschaft mit der bereits genannten Basler Kreuzigung zeigt, tritt uns der Künstler nicht so sehr in neuer Gestalt als mit veränderter Miene entgegen. Das Kleinbergersche Bild (42,5 × 33,5 cm) ist erstaunlich flott und farbenprächtig gemalt.

Engelbrechtsen experimentiert mit diesen Bildern geradezu in neuen farbigen Lösungen, wofür das kleine Bild des Rijksmuseums (Nr. 905a), Christus im Hause der Magdalena, ein Beispiel bietet. Helle gelbliche Farben geben den Grundton einer ganzen Skala von neuen Abschattierungen, wie blau, vio-

lett usw. Die Landschaften sind z. T. ungeheuer locker, wirklich impressionistisch gemalt, wie sie nur Jan de Cock in den zwanziger Jahren bewältigt [am bedeutendsten in der staffagelosen Flußlandschaft der National Gallery London (Nr. 1298), die eine Zeitlang als Jan Mostaert galt].[13] Das Rundbild mit Heiligen der Sammlung Rothschild in Paris, eine kleine Tafel mit dem heiligen Sylvester in Köln in der Sammlung Dr. Schnitzler[14] sind in derselben Weise empfunden und dargestellt, und die Versuchung des Antonius in Dresden (Nr. 843, Phot. Bruckmann) steht der gleichnamigen Darstellung de Cocks in Genf (Ariana-Museum) nicht nach, macht erstaunen durch die enge Verbindung mit dessen heiligen Eremiten in Wien.

Es erscheint aus entwicklungsgeschichtlichen Gründen wahrscheinlich, daß das Dresdner Antoniusbild selbst nach der Berliner Berufung des Matthäus entstanden ist, wenn auch die Beziehungen, die zwischen diesen kleinen hellfarbigen Genreszenen und den Darstellungen aus der Lebensgeschichte Christi hin und her laufen, wohl innerhalb einer Epoche zu suchen sind und mehr nach der Breite in auseinandergehenden Tendenzen den Schaffensbereich des Meisters, mehr, scheint uns, die schwankende Haltung als die zielbewußte Hinneigung kennzeichnen. Allerdings sind in einer neuen Passionsdarstellung großen Formates, und das ist der Grund für die obige Annahme, in der Beweinung mit Stiftern und Heiligen in München (Pinakothek) Züge zu finden, die in dem Berliner Bild der Berufung nicht, noch nicht vorhanden waren und die erst auf dem Weg über die mehr rundlich gedrehte und preziöse Form des Antoniusbildes und verwandter denkbar sind.

In diesem Bild der Beweinung ist eine innere Symmetrie erstrebt und erreicht, die gegen die unberechenbar und heftig vorstoßende Art der früheren Bildkonzeption aufs stärkste absticht. Die Färbung, ähnlich dem Beetschen Bild, hat sich noch vertieft; ungeheuer bravourös ist die Farbe verwandt.

Und nun ist das letzte der uns erhaltenen Werke, ein Spätwerk in jedem Sinne, die Kreuzigung mit Stiftern und Heiligen des Metropolitan-Museums in Neu York, ganz und unübertroffen auf Symmetrie und Farbklang gestellt. Es geschieht nichts mehr in diesem Bild, selbst die Unruhe, die die Landschaft noch in die Münchner Tafel trägt, das Auseinanderfallen der Bildkomponenten, ist durch die tiefe Horizontlage vermieden, und man muß die verschiedenen Linien, die durch dieses Bild führen, verfolgen, um zu begreifen, wie weit und mit welcher Sicherheit hier der Künstler zugleich doch das Wesen der Gegensätze treibt.

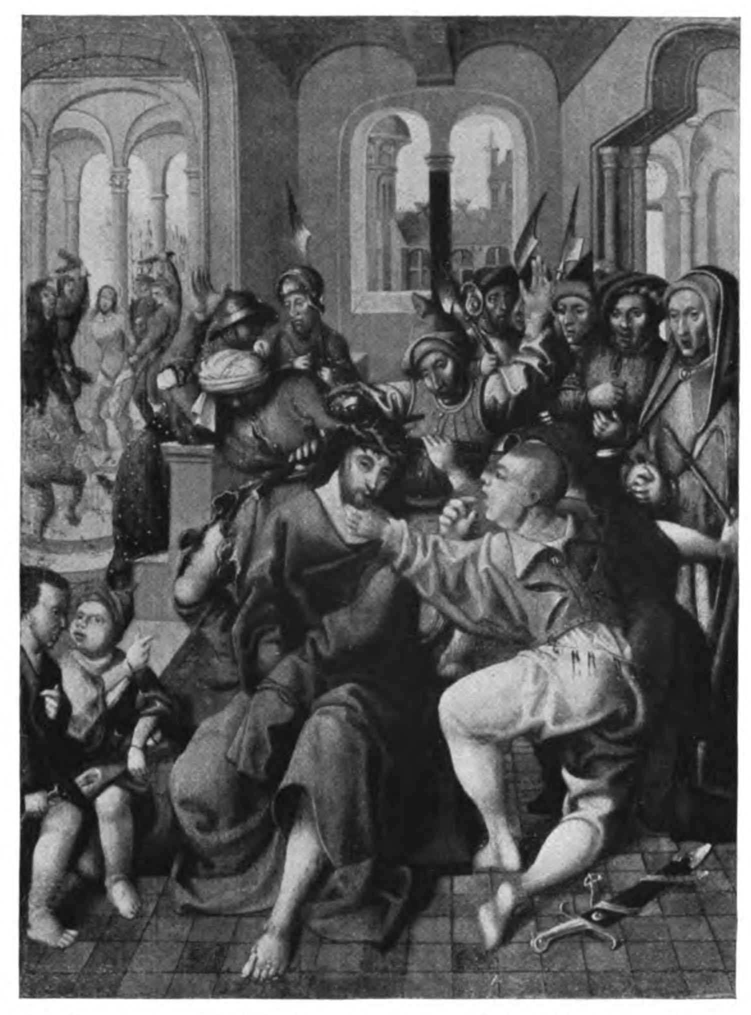
Es mag gefährlich erscheinen, eine Entwicklungsabfolge nur nach Stilkriterien, d. i. empirisch angewandten Prinzipien aufzubauen, aber es wurde andererseits durch sog. urkundliche oder sachliche Anhalte nichts Positiveres gewonnen, wo sie versucht wurden. Die absolute Zeitsetzung, die Overvoorde bei den Flügeln des Apokalypse-Triptychons [„um 1509"][15] gab, ebenso wie die Dülbergs zum Leidener Beweinungsaltar konnte nur dann von Wert sein, wenn sie dem Stilkritischen sinnvoll bestätigend Rückhalt verlieh. In beiden Fällen geschah dem nicht so. Wenn wir damit auch auf eine absolute Zeitsetzung verzichten müssen, die zweifellos wertvoll wäre, so vermag doch eine chronologische Reihe die zeitliche Vorstellung im großen wenigstens zu berichtigen.

Betrachten wir danach vergleichenderweise die Leidener Beweinung neben den andern, so entscheidet sich ihre Stellung unschwer zwischen ihnen, wenn freilich die Anlehnung an Geertgen Fremdes hineinträgt. So ist sie wohl nach der Beweinung in Gent, vor derjenigen in München entstanden, von welchen beiden Züge in ihr zu finden sind. Wann aber dieser Zeitpunkt praeter propter anzunehmen ist — jedenfalls früher, als ihn Dülberg auf Grund der Stifterbildnisse suchte!

Wie schon Friedländer in seinem Aufsatz über Jan de Cock[16] anmerkte, besteht eine Beziehung zwischen dieser Leidener Tafel des Engelbrechtsen und einer Beweinung des Jan de Cock, die sich jetzt in Wien (Gemäldegalerie, früher Sammlung Onnes) befindet und die der Stilsprache nach aus einer nicht sehr späten Schaffensperiode dieses vor 1527 verstorbenen Meisters stammt, ja es scheint, als ob die Beweinung am Beginn der schon näher charakterisierten Beziehungen zu Jan de Cock stände, von dem vielleicht manchmal die etwas schmutzige Färbung in Arbeiten wie das Utrechter Triptychon, übergegangen ist.[17] Jan de Cock erlebt in seinem Schaffen, wie wir wissen, zuletzt eine bedeutende Steigerung des „Malerischen", und es ist danach nicht wahrscheinlich, daß die Beweinung aus der Sammlung Onnes vor 1520 entstan-



Engelbrechtsen, Beweinung Christi Gent, Museum



Engelbrechtsen (Schule), Dornenkrönung Berlin 1924, Kunsthandel

den ist, welchen Termin auch Friedländer[18] für die Leidener Tafel in Vorschlag brachte.

Lucas v. Leyden geht 1521/22 nach Antwerpen. Vielleicht war sein Lehrer Engelbrechtsen früher dort, 1492 begegnet in den „Liggeren" ein Cornelis v. Holland, der er sein könnte; von 1507—1514 fehlt sein Name in den Listen der Leidener Oude Scutten, man vermutete ihn wiederum abwesend in Antwerpen. Die zweite Mutmaßung sagt jedenfalls nichts aus; denn gerade in dieser Zeit ist sein Stil durchaus leidensch. Immerhin, wenn er je vorher dort war, so wird die Reise seines großen Schülers nicht auch auf ihn ohne Eindruck und Wirkung geblieben sein. Für die formalen Beziehungen sowohl zu Jan de Cock als zu Lucas selbst wäre ein Antriebsmoment, die Möglichkeit einer erneuten Interessenbindung leicht damit anzunehmen.

Die Leidener Beweinung ist nicht ein Ende; die Entwicklung geht bis zu den Kabinettstücken von Malerei, wie dem Dresdner Antonius, und bis zu der klaren und großartigen New Yorker Kreuzigung erheblich darüber hinaus. Der Beetssche Altar schon, in der Farbe sehr ähnlich, birgt neue Tiefengestaltung. Die erst allmählich gewonnene Lockerheit der Raumillusion darf im wesentlichen in der Vollendung als Errungenschaft des dritten Jahrzehnts gelten. Die Vollkommenheit der malerischen Gegensätze von Hell-Dunkel, die Lichtillusion schlechthin, die in der Berufung des Matthäus, in der Versuchung des Antonius, der späten Kreuzigung am stärksten spricht, ist auch in späteren Werken nicht immer erreicht, muß aber die Richtung, als in den gelungensten Werken, füglich kennzeichnen.

Engelbrechtsen war ein Bildnismaler von Gefühl, seine knappe Charakteristik in den vielen zum Teil kleinen Stifterbildnissen erscheint schlagend und hält auch der schärferen Einstellung im Einzelbild stand, wie das von Friedländer[19] ihm zugeschriebene männliche Bildnis des Germanischen Museums (Nr. 40, Phot. Höfle), ebenfalls seiner späteren Zeit angehörig, beweist.

Die Schulbilder aus seinem Kreis sind nicht ganz so zahlreich wie die des Jacob Cornelisz. Darunter rechnen wir auf Grund ihrer geringeren Qualität sowohl die Kreuzannagelung in Antwerpen als auch die beiden Kreuzigungsbilder mit Heiligen in Amsterdam und (geringer) ehemals v. Kaufmann, die in einer Variante, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, ebenfalls wiederholt vorkommen (Rijksmuseum Nr. 51, geringer Leidener Museum, Kunsthandel Amsterdam u. a.). Eine charakteristische Werkstattarbeit (Kunsthandel), die die Unterschiede dartut, dürfen wir hier abbilden.

Selbständiger und nicht ohne persönliche Qualität steht daneben ein Täfelchen in Leiden unter Engelbrechtsens Namen (Leihgabe von J. Kronig, „Zwei Heilige"), und ihm in der Tat sehr verwandt, von einem Meister, dem außerdem eine Beweinung der ehemaligen Sammlung Sedelmeyer in Paris (Auktions-Kat. Nr. 206, „Bruyn") und die durch Martin und Moes abgebildete heilige Familie (Altholländische Gemälde in Rathäusern, Museen usw.) ge-

hören, einem Meister, der vielleicht aus Engelbrechtsens Werkstatt entsprungen, in Antwerpen eine Zeitlang tätig gewesen. Der christliche Glaubensheld in Norfolk [1902 in Brügge, Nr. 164, Phot. Bruckmann][20], nach Dürers Stich von 1513, ist wohl ebenfalls an diesen Meister zu geben.

Um die Übersichtlichkeit über das eigenhändige „Werk" in der annähernden Folge seiner Entstehung zu erhöhen, möge hier ein Verzeichnis der aufgeführten Bilder Platz finden, zu dem nur zu bemerken ist, daß innerhalb der angestrebten Gruppierungen die Stellung der einzelnen Bilder variabel bleiben muß und daß auch die — leidigen, aber so oft unumgänglichen — Gruppen sich keineswegs scharf gegeneinander absetzen. Es ist lediglich damit bezweckt, Stilverwandtes, Gleichgeartetes im Wandel, jeweils wechselnde Anschauung in bestimmteren Sättigungsmomenten stärker hervortreten zu lassen.

Beweinung. Aachen, Suermondt-Museum.
Madonna mit Heiligen. Prag, Privatbesitz.
Aus der Geschichte Hamans. Wien, Gemäldegalerie.
Dornenkrönung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Anbetung der Könige. Wien, ehemals Merlo und Schönborn.
Kreuzigungsaltar. Leiden, Städtisches Museum.
Abschied Christi. Amsterdam, Rijksmuseum.
Beweinung. Gent, Museum.
Verlobung Mariä. Berlin, Kunsthandel.

Christus, Apostel und Glaubenshelden. Paris, Flersheim.
Johannes d. T. und Magdalena. Aachen, Suermondt-Museum.
Konstantin und Helena. München, Pinakothek.
Beweinungsaltar. Leiden, Museum.
Stifterflügel. Limburg-Stirum, Offem.
Speisung der Fünftausend, Triptychon. Amsterdam, Dr. Beets.
Berufung des Matthäus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Zwei Heilige. Budapest, Museum.
Zwei Heilige. Paris, Rothschild.

Kreuzigung. Basel, Öffentl. Kunstsammlungen[21].
Kreuzabnahme. Paris, Kleinberger.
Kreuzigungstriptychon. Utrecht, Museum.
Verstoßung der Hagar. Wien, Auspitz.
Christus im Haus der Magdalena. Amsterdam, Rijksmuseum.
Hl. Sylvester. Köln, Dr. Schnitzler.
Versuchung des Antonius. Dresden, Gemäldegalerie.

Beweinung mit Stiftern. München, Pinakothek.
Kreuzigung mit Stiftern. New York, Metropolitan Museum.

[1] Vgl. den Katalog der Utrechter Ausstellung 1913, Nr. 164, und Lit. J. C. Overvoorde im „Bull. v. d. Nederl. Oudheidk. Bd." II, ser. 1911, p. 303, und 1912 (Moes), p. 46 f.

[2] Beets gab in „Onze Kunst" 1914, p. 52 ff. nur in einigen Fällen seiner darüber bestehenden Meinung Ausdruck. Die Entlehnungen, die er im „Bull. v. d. Nederl. Oudheidk. Bd." 1910/11 nachwies, geben, da es sich um fragliche Stücke handelt, nichts her.

[3] Die altniederländische Malerei p. 223; vgl. Lit. Friedländer, „Zeitschr. f. bild. Kunst" 1907.

[4] Frühholländer in Italien.

[5] Übergänge zu C. Engelbrechtsen sah man in Utrecht in drei hellen Täfelchen der Sammlung Virnich, Bonn, mit Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung (Utrecht Nr. 72), die auch mit einem anderen holländischen Frühmeister, dem „Alkmaarer", jetzt „Meister der Barmherzigkeiten" irgendwie zusammenhängen. Lit. vgl. Düsseldorfer Ausstellungskatalog 1904, Nr. 194.

[6] Winkler, a. a. O. p. 225.

[7] Der Altar enthält außer der figurenreichen Kreuzigung die typologisch deutbaren Darstellungen: Aufrichtung der ehernen Schlange, Isaacs Opfergang, Christi Entkleidung und Verspottung, in Abbildungen vollständig wiedergegeben bei Dülberg, Frühholländer I: Die Leidener Altäre des C. Engelbrechtsen und Lucas v. Leiden.

[8] Abbildung in „Zeitschr. f. bild. Kunst" 1914.

[9] Lit. F. Dülberg, „Burlington Magazine" Vol. XLIII, 1923.

[10] Hier hat auch Lucas v. Leiden möglicherweise in dem Flügel des Jüngsten Gerichts (Leiden) mit dem Apostel Paulus die Fassung des Lehrers aufgegriffen.

[11] Ein Gegenstück in Paris, Sammlung Rothschild; Abbildung in Frühholländer IV, Taf. 10.

[12] Abb. im Tafelband der Utrechter Ausstellung, Verlag Bosch & Zoon.

[13] Das C. Engelbrechtsen zugeschriebene Bild des Louvre aus der Sammlung Baron Schlichting, Martyrium des Johannes, dürfte ebenfalls diesem Meister zugehören, für den neben vielem anderen die phantastische Landschaft charakteristisch ist.

[14] Vgl. Cicerone 1917.

[15] „Bull. v. d. Oudheidk." Bd. 1911.

[16] „Zeitschr. f. bild. Kunst" 1918, p. 71.

[17] In Darmstadt (Gemäldegalerie) ist ein seit neuestem richtig bestimmtes Täfelchen dieses Meisters, Christus am Ölberg, aus der Zeit etwa der Wiener Beweinung, das diese frühere Malweise zeigt.

[18] Besprechung von Dülbergs Diss., „Rep. f. Kw." 1899, p. 328 ff.

[19] „Rep. f. Kw." 1899, p. 332.

[20] Vgl. „Rep. f. Kw." 1903, p. 170.

[21] Diese und die vorhergehende Gruppe müssen teilweise nebeneinander gestellt werden. Zwei von Friedländer erwähnte Bilder, eine Gefangennahme im Kunsthandel und eine Beweinung für Marienpoel in England, sind vermutlich unter die früheren einzufügen.

DIE JUGENDWERKE ANNIBALE CARRACCIS

VON HEINRICH BODMER

Mit dem schönen Werke der Kreuzigung Christi mit sechs Heiligen in San Niccolò di via S. Felice in Bologna gewinnt die Carracci-Forschung in bezug auf die Chronologie festen Boden. Denn dieses Altargemälde, das Malvasia am alten Standort in S. Niccolò erwähnt, ist im Jahre 1583 gemalt, wie sich aus dem im letzten Frühjahr zutage getretenen zweifellos echten Datum am untern Rande des Bildes ergibt. Damit wird auch die Angabe Malvasias, es handle sich um ein Frühwerk des Künstlers, im vollen Umfange bestätigt, wenn auch die Präzisierung des Autors, daß Annibale das Bild mit 18 Jahren gemalt habe, als nicht völlig zuverlässig erscheint. In Wirklichkeit war der 1560 geborene Künstler damals 23 Jahre alt.

Die Komposition ist äußerst einfach. Christus hängt streng frontal, mit zur Seite geneigtem Haupt und ruhig ausgebreiteten Armen an dem in der Mitte des Bildes aufgerichteten Kreuze und nur durch den hinter ihm aufgehellten Himmel, gegen den sich von links und rechts dunkel umrandete Wolkenmassen vorschieben, kommt ein dramatisches Moment in die Darstellung. Die symmetrisch aufgebaute Gruppe der Heiligen, die sich zu beiden Seiten des Kreuzes in der regelmäßigen Anordnung von zwei dreifigurigen Gruppen entwickelt, erhält eine wirksame Belebung durch den Gegensatz des rechts vorne stehenden, in prachtvolle Gewänder gehüllten und begeistert zu Christus aufblickenden hl. Petronius zu der ihm gegenüber angeordneten Gruppe von Maria und dem hl. Franziskus, in der sich das pathetische Sentiment der die Arme ausbreitenden Jungfrau mit der stillen Innigkeit der Verehrung des knienden Franz zu einem formal wie kompositionell geschlossenen Komplex vereinen, der dem hl. Petronius innerhalb der Komposition das Gleichgewicht hält. Zu diesen zwei Hauptgruppen treten, geschickt in den Abständen neben den Figuren verteilt, aber in den Hintergrund gedrängt, drei weitere Gestalten: ein Mönch links und zwei Chorknaben rechts, die durch ihre lebhaften Gesten des Armerhebens und der scharf akzentuierten Kopfwendungen den majestätisch aufgebauten Gruppen der Hauptfiguren vorn den leichteren Rhythmus ihrer bewegten Gestikulation entgegensetzen. Christus erscheint als eine großangelegte und vor allem in der Beinpartie trefflich durchgeführte Aktfigur, bei welcher durch kräftige Schattenlagen in den Konturen und breite Lichtflächen auf der Vorderseite des Körpers alle Gegensätze zu dem malerischen Schauspiel der Himmelsöffnung in seinem Rücken wirksam gemacht werden. Gewisse Schwächen in der Modellierung der Brustpartie und die etwas matte Zeichnung der Arme sind auf Rechnung des sich in solchen Einzelheiten verratenden Frühwerkes zu setzen. Auch die Landschaft, die sich als meist kahles Hügelgelände zwischen den Figuren in die Ferne zieht, wo links ein turmbewehrtes Kastell am aufgelichteten Horizont erscheint, ist in ihrem organischen Gefüge nicht sehr stark empfunden und in Einzelheiten, wie dem Totenschädel und dem Stadtmodell vorn matt.

Es soll nicht in Abrede gestellt werden, daß im hl. Petronius, der den rechten Vordergrund beherrscht, eine gewisse Erinnerung an die prunkvollen in Gewänder gehüllten Bischofsgestalten Sammacchinis — wie etwa in seinem Bilde in San Paolo, in Bologna — leise nachklingt, und daß der Künstler sich auch in der Gestalt des knienden Franz an den von Passerotti geschaffenen und zu einer Lieblingsfigur der bolognesischen Malerei gewordenen Typus des Heiligen anlehnt. Wenn wir aber die Verwendung dieser Gestalten innerhalb der Komposition ins Auge fassen, ihren breiten Aufbau und ihre malerische Erscheinung, so verblaßt doch der Schulzusammenhang mit der bolognesischen Malerei einigermaßen und es tritt ein neues Moment auf, das höchst bezeichnend ist für die künstlerische Herkunft des jungen Annibale: der venezianische Einfluß. Venezianische Eindrücke seiner frühesten Jugend hat der Künstler hier verarbeitet, und sie sind es gewesen, welche ihn befähigten, eine so groß angelegte und im Grunde



Carracci, Taufe Christi S. Gregorio, Bologna

genommen so einfache Komposition zu entwickeln, wie in diesem Bilde, das eine völlige Absage an die Prinzipien der in Bologna damals ungebrochen herrschenden manieristischen Malerei bedeutet. Der Bildaufbau in großen, breiten Farbflächen und jene spezifische Empfindung für den malerischen Reiz der Oberfläche, wie sie uns etwa in der Behandlung des gelbgrau leuchtenden Mantels des Bischofs entgegentritt, sind ohne venezianische Eindrücke nicht zu denken. Einen bestimmten Künstler namhaft zu machen, an welchen sich Annibale zunächst angeschlossen, ist kaum möglich, immerhin sei so viel gesagt, daß es weniger der Linien- und Farbenreichtum der Kompositionen Tintorettos gewesen ist, der in Annibales frühem Bild einen Niederschlag gefunden als die in sich beruhigte und harmonisch abgeschlossene Kunst des Tizian oder die heitere Festlichkeit gewisser Bilder Veroneses gewesen ist, von deren Erinnerung der Künstler sich hier tragen läßt.



Carracci, Verkündigungsengel Bologna

Auf alle Fälle wird angesichts dieses Werkes die These Malvasias, die bis in die neuesten kunstgeschichtlichen Darstellungen kritiklos übernommen wurde, erschüttert, nach welcher die Kunst der Carracci nichts mehr gewesen sei als eine mehr oder minder geschickte Verarbeitung und Verschmelzung der verschiedenen Kunstrichtungen von Raffael bis zu Michelangelo und von Correggio bis zu Tintoretto, mit einem Worte, als ob sie die Schöpfer jener künstlerischen Anschauungsweise gewesen seien, die man heute mit einer etwas verächtlichen Nebenbedeutung als den Eklektizismus hat bezeichnen wollen. Die vorurteilslose Feststellung des Tatbestandes auf Grund der Prüfung der Werke spricht dagegen. Annibales früheste Arbeit, die wir in diesem Bilde vor uns haben, ist eine durchaus persönliche und eigenartige Schöpfung, in welcher die spärlichen bolognesischen und etwas stärker zutage tretenden venezianischen Einflüsse nichts mehr bedeuten als den Ausgangspunkt. Das Neuartige: die Vereinfachung des Bildinhaltes, die neben der überfüllten Komposition des späteren Manierismus so stark wirkt, die Größe des kompositionellen Aufbaues, wofür die Zeitgenossen die Empfindung völlig verloren hatten, und die Erfüllung der Darstellung mit einem wirklichen Inhalt sind Dinge, die der Künstler keiner andern Schulrichtung entnehmen konnte, sondern der Ausfluß seiner von einem starken Empfinden getragenen Phantasie.

Ein zweites bisher nur wenig beachtetes Werk der Frühzeit Annibales sind die beiden als Gegenstücke gedachten und wahrscheinlich zu einem verschollenen Altarwerk gehörigen Schmalbilder der Verkündigung in Bologna, die weder Signatur noch Datum aufweisen. Beide Bilder sind von einer vornehmen zurückhaltenden Farbgebung, die an das Bild der Kreuzigung in S. Niccolò erinnert. Der gelbgraue Ton des Hemdes des Verkündigungsengels und der ockerfarbene, ins Dunkelbraun gehende Überwurf beruhen auf derselben Farbkombination wie der Mantel des hl. Petronius, dessen gelbe und graue Töne sich zu demselben gedämpften Ockergelb verbinden. Das

stumpfe Blau des von den Schultern herniedergehenden Mantels der Madonna und das schillernde Rosa ihres Leibrockes erinnern an dieselben Töne, die bei der klagenden Mutter im Bilde der Kreuzigung Verwendung gefunden haben. Was aber die beiden Werke der Frühzeit einander ganz besonders nähert, ist die Art der plastischen Durchbildung des Körperlichen und die Erfassung der malerischen Erscheinung. In dem Bewegungsmotiv der knienden Madonna, die sich mit einer anmutigen Drehung des Körpers gegen ein Betpult lehnt, die beiden Hände an den Rand desselben legend, und dabei mit gesenktem Blick niederschaut, lebt ein gewisser Liebreiz und eine unverkennbare Empfindung für Anmut. Auch ist die Figur mit einer großen Meisterschaft und einer feinen Berechnung des rhythmischen Wertes der sie gliedernden Diagonalen in die schmale Bildfläche hineinkomponiert. Aber so sehr die Figur als malerische Erscheinung beherrscht ist, so wenig ist es dem Künstler gelungen, den Körper als plastisches Volumen zu klären und in seiner Entwicklung im Raume begreiflich zu machen. Weder ist die Bewegung der Schulterpartie noch das Aufruhen des völlig verdeckten linken Beines auf dem Erdboden so geklärt, wie das Annibale in seinen späteren Arbeiten für unumgänglich nötig erachtet. Er begnügt sich mit der malerischen Ausbreitung der Figur in der Fläche, bleibt somit demselben künstlerischen Prinzipe ergeben wie in dem Kreuzigungsbilde, wo ihn bei den einzelnen Figuren weniger die Körperlichkeit, als das Problem der mit wenigen großen Bewegungsakzenten ausgestatteten und breit als malerische Erscheinung in der Fläche entwickelten Gestalt interessierte, die in der unbestimmten Dunkelheit der Umgebung verschwindet.



Carracci, Madonna Bologna

Zu ähnlichen Erwägungen führt die Betrachtung des Verkündigungsengels. Hier ist das Körpermotiv gegenüber demjenigen der Maria vereinfacht. Die strenge Bedeutung der Vertikalachse des von der Seite gesehenen Körpers wird hier zur Dominante im Aufbau der Figur, der gegenüber auch der Doppelrhythmus der nach rechts hin in anmutigem Wechsel ausgebreiteten Hände und der nach der linken Seite hin gebogene rechte Unterschenkel keine wesentlichen Richtungsverschiebungen durchzusetzen vermögen. Doch auch hier wird man anerkennen, daß die Körperbewegung keineswegs mit jener scharfen Bestimmtheit artikuliert ist, wie in dem nachzubesprechenden Bilde der Taufe Christi. Die doppelte Schwingung der zu verschiedener Höhe emporgehobenen Arme ist ohne Energie ausgeführt und das Motiv des Kniens mit dem eigenartig zur Seite geschobenen Unterschenkel und dem ganz im Dunkel verschwindenden linken Bein von keinem tiefen Verständnis für die organische Bedingtheit dieses Kniens getragen. Es genügt dem Künstler auf dieser Stufe der Entwicklung, den äußeren Bewegungseindruck mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln der malerischen Erscheinung festzuhalten.

Schon das nächste Werk des Künstlers, die Taufe Christi in S. Gregorio in Bologna, das von Malvasia ebenfalls als Frühwerk des 18jährigen Annibale angeführt wird, bringt einen wesentlichen Fortschritt über die Verkündigung hinaus. Das Bild ist 1585 entstanden, wie durch das am unteren Rande des Bildes in römischen Ziffern geschriebene zweifellos echte Datum, das erst vor kurzem entdeckt worden ist, einwandfrei bezeugt wird. Neue Farbeneindrücke, die der Künstler in Venedig empfangen haben mag, bringen eine sichtliche Aufhellung der Palette und eine größere Leuchtkraft der einzelnen Farben. Der prachtvolle Zweiklang des zinnoberroten Schurzes, welcher den braunen Körper des Johannes bedeckt, und des tiefgrünen über die Hüften Christi hinunterhängenden Mantels wird noch betont durch das dicht daneben auftretende Weiß im Hemde des sich nach vollzogener Taufe ankleidenden Jünglings. Dicht darüber funkelt in den Turbanen der drei diskutierenden Juden ein köstliches Farbbukett von Gelb, Weiß und Grün, das leise verklingt in dem Erdbeerrot des Mantels des die beiden Hände emporhebenden Mannes rechts. In der himmlischen Zone dagegen sind als Gegensatz zu der von Gott Vater ausgehenden Helligkeit in den leuchtenden Farben der giftgrünen, ockergelben und roten Lendentücher der Engel kräftige Begleitakkorde zu dem tieferen Kolorit der unteren Bildhälfte angestimmt.

Lassen sich auch in der Gruppe Christi und des über ihm die Schale ausgießenden Täufers noch Beziehungen zu der bekannten Gruppe Fontanas in der Tibaldi-Kapelle zu S. Giacomo Maggiore in Bologna erkennen, so ist es doch das Vorbild Correggios, welches den Künstler instand setzt, die Gruppe im Gegensatz zu dem Bologneser Vorbild rhythmisch so fest zusammenzuschließen und die Bewegung der beiden Männer so fein zu differenzieren. Christus drängt mit vorgeneigtem Haupt und hochgezogenen Armen in frontaler Haltung auf den Beschauer zu, während der Täufer in prachtvoller Kurve seines gebogenen Körpers und weit ausgestrecktem linken Arm sich dicht über den Täufling vorbeugt. Noch deutlicher tritt diese scharfe Akzentuierung der Bewegungsgegensätze, die der Künstler dem Studium Correggios verdankt, in der Gruppe der sich entkleidenden Knaben zutage, in denen der Rhythmus der dreimal die Körper überschneidenden, diagonal verlaufenden Arme, die scharfe Betonung des Kontrapost in den kunstvoll übereinander aufgebauten Gestalten und eine ganz neue Lebendigkeit in der Behandlung des Fleisches den Fortschritt gegenüber dem Kreuzigungsbilde bezeichnet. Und in dem Reigen der musizierenden Engel der oberen Bildhälfte, die mit einer bis zur Symmetrie gehenden Regelmäßigkeit um die Gestalt des schwebenden Gott Vaters herum verteilt sind, gibt der Künstler ebenfalls durch eine Reihe fein akzentuierter Gegensätze in den Körperhaltungen, die durch die verschiedene Art des Spielens der Instrumente motiviert sind, den ganzen Reiz einer von Correggio inspirierten Bewegungsfreudigkeit wieder. Dabei handelt es sich hier keineswegs um Possen, sondern um ein wirkliches Musizieren, bei dem die Engel ihre ganze Aufmerksamkeit dem Handhaben der Instrumente schenken, die sie mit kindlichem Eifer zu meistern suchen. Nicht übersehen werden darf die Landschaft, in welcher von den Hängen eines felsigen Hügelrückens links ein Gewässer herniederkommt, das sich als spiegelglatter Bach hinter den Figuren des Täufers und Christi durch die flache Ebene schlängelt und hinter Schilfpflanzen nach rechts umbiegt. Im Mittelgrund rahmen seitliche Baumgruppen die Szenerie ein und stellen die kompositionelle Verbindung mit der Wolkenregion her. Es sind die alten Motive der venezianischen Landschaft, die der Künstler hier unter glücklicher Anpassung an das barocke Bildschema verwendet.

Gewiß kann man auch in diesem Werke Annibales gewisse Schwächen in der Formengebung nicht verkennen, wie etwa die unsichere Zeichnung des linken ausgestreckten Armes des taufenden Johannes und die unklare Modellierung seiner entblößten Brust. Auch an gewissen Mängeln in der Komposition wie der mangelnden Verbindung zwischen den sich entkleidenden Jünglingen und der Mittelgruppe hat man Anstoß genommen. Bei einem Künstler, der sich so rasch entwickelte, dürfen solche Ungleichheiten nicht in Erstaunen setzen. Sie vermögen jedenfalls die Bedeutung dieses Bildes in keiner Weise zu beeinträchtigen, das gegenüber dem Bilde der Kreuzigung durch das frische lebhafte Kolorit, die köstliche Bewegung, die alle Gestalten erfüllt, die originelle Komposition und die mühelose Erfindung dieser zahlreichen von reichem inneren Leben erfüllten Gruppen einen merklichen Forschritt bedeutet.

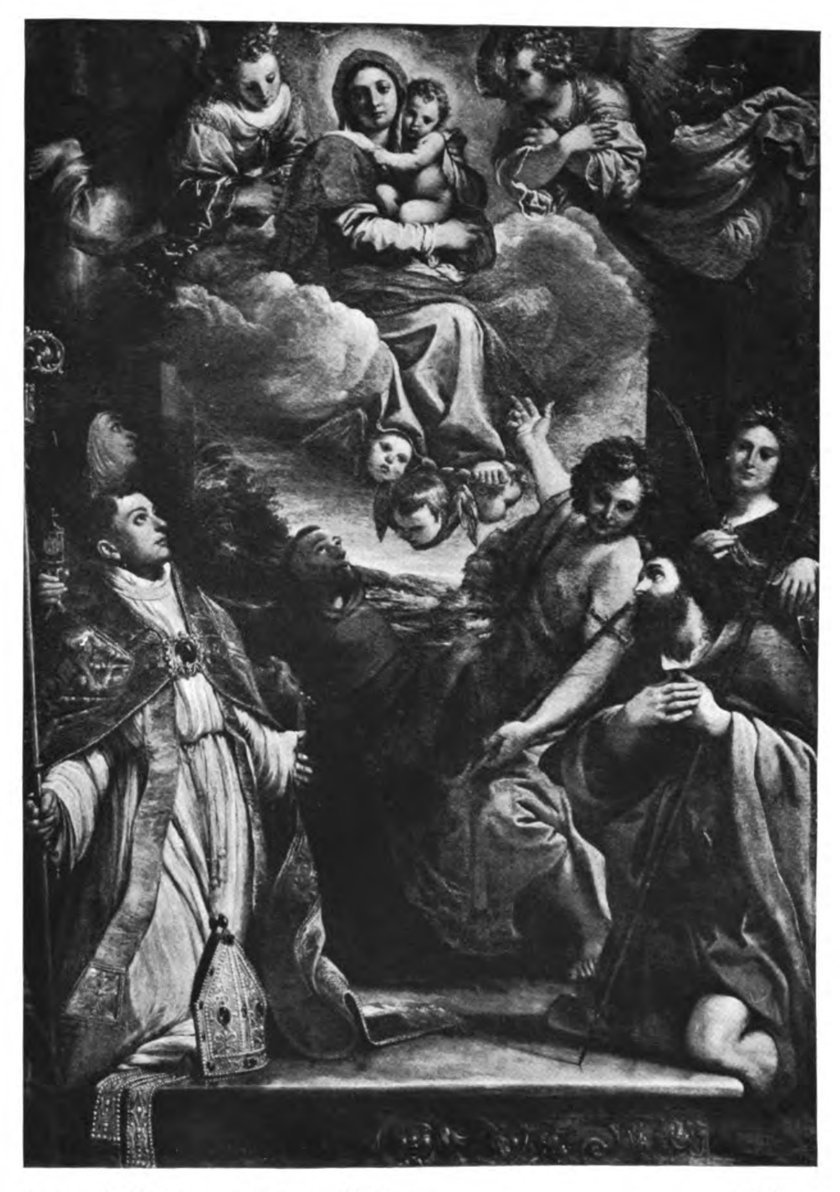
Überblicken wir die drei Frühwerke, so ergibt sich ein völlig klares Bild der Richtung, in welcher sich die Entwicklung des Künstlers vollzieht. Von der großen Vereinfachung des in der Kreuzigung angewendeten Bildaufbaues, den er malerisch breit entwickelt, geht er über zu dem komplizierteren Bewegungsproblem der beiden ebenfalls flächenhaft gebundenen Figuren der Verkündigung, um dann im Taufebild auch im äußeren Reichtum der Bildentwicklung die ganze Fülle der zeitgenössischen Kompositionen zu erreichen, dieselben aber in malerischer Beziehung und in der Lebhaftigkeit, mit welcher das Thema angefaßt ist, weit hinter sich zu lassen.

Auch die Werke der zweiten Hälfte dieses Jahrzehntes stellen in gewissem Sinne wieder eine in sich zusammenhängende Gruppe dar, insofern, als der Künstler, der in den ersten Arbeiten sich einen persönlichen Stil geschaffen, sich nun das Ziel setzt, diesen Stil unter Weglassung aller störenden Momente zu immer größerer Fülle und größerem Reichtum zu entwickeln. Der kompositionelle Aufbau, der im Bild der Taufe gewisse Unsicherheiten aufweist, soll noch straffer und einheitlicher werden und der Bildinhalt soll nach der Seite der psychologischen Vertiefung des Geschehens eine weitere Umgestaltung und Bereicherung erfahren.

In der Madonna mit sechs Heiligen in der Pinakothek zu Bologna scheint der Künstler den in der Taufe Christi beschrittenen Weg wieder zu verlassen und das alte in Bologna gebräuchliche Schema des Bildaufbaues mit der von Wolken getragenen Madonna in der Mitte und den beidseitig verteilten Adorantengruppen auf der Erde anzuwenden. Das Motiv der auf Wolken thronenden Madonna findet sich auf einer Reihe von Kompositionen Sabattinis wieder und die etwas steifen Engel mit den wallenden Gewändern lassen sich ihrer ikonographischen Herkunft nach leicht auf die stehenden Engel des Calvaertschen Bildes der Madonna auf Wolken in der Bologneser Pinakothek zurückführen. Auch in den unteren Gruppen kehren Typen aus dem traditionellen Repertoire der Bologneser Malerei wieder, wie etwa der sich vorbeugende Johannes rechts, der sich ganz ähnlich in dem Bilde der Krönung Marias Sammacchinis in Bologna nachweisen läßt. Diese mannigfachen Anregungen bedeuten aber nichts mehr als Erinnerungen an früher Gesehenes, die nur noch leise mitklingen und die Tatsache in keiner Weise berühren, daß hier eine völlig rhythmisch gebundene Gruppe von sechs Heiligen entwickelt wird, die in der Festigkeit der Verbindung der Figuren zu einem geschlossenen Ganzen und in der Lebhaftigkeit des Bewegungsausdruckes alle früheren Vorbilder der Bolognesischen Schule, die mit diesem Werke in Verbindung gebracht werden könnten, weit hinter sich läßt. Die Gestalt des Bischofs links im Vordergrund, die die Mitra vor sich hingesetzt hat und nun die Arme öffnend zur Mutter Gottes emporblickt, ist eine prächtige malerische Erscheinnng, dabei in Bewegung und Haltung durch und durch empfunden und erlebt. Ihr Gegenpart, der ebenfalls am Rand der Stufe kniende Apostel Jakobus, der von einer Empfindung leidenschaftlicher Verehrung getragen, zu der himmlischen Erscheinung emporblickt, ist ein beredter Zeuge dafür, wie Annibale seine Gestalten mit innerem Leben sättigt. Neben diesen beiden Hauptfiguren haben die vier anderen Gestalten, die stehend hinter den vorderen erscheinen, mehr die Funktion des füllenden Ornamentes. Sie sind so in den Gruppenaufbau eingefügt, daß sie die beiden Hälften der Komposition symmetrisch abrunden, zu gleicher Zeit aber in die halbkreisförmige nach hintenhin sich ausweitende Bewegung der Gruppe einbezogen sind. Alles aber schwingt hier mit und klingt zu einem einheitlichen Bewegungsakkord zusammen, die zurückgebogenen Oberkörper der weiter hinten Stehenden, die ausgebreiteten Arme, die empor- und herniedergewendeten Köpfe, überall dasselbe Mitempfinden und Mitgehen, derselbe Rhythmus der sich kreisförmig entwickelnden und die in Lüften schwebende Gestalt der Maria tragenden Bewegung.

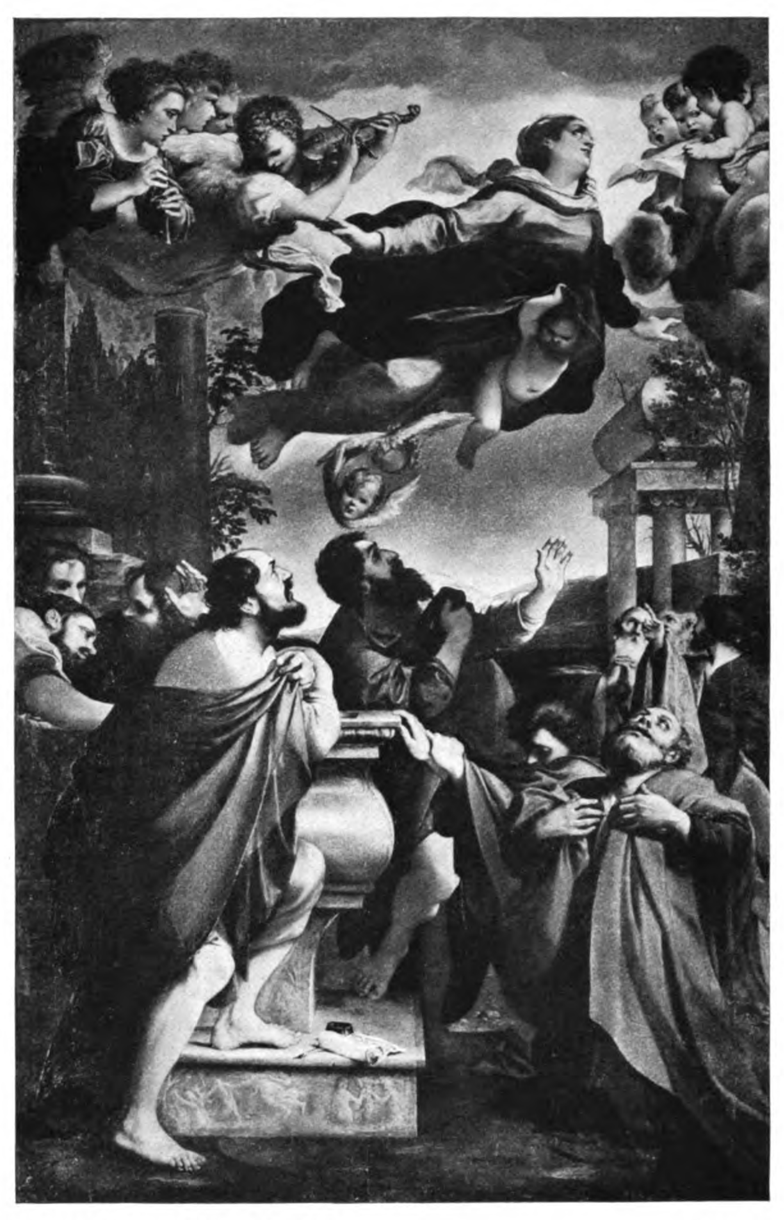
Das Bild ist trotz einiger koloristisch wirksamer Partien, wie etwa der Dalmatika des knienden Bischofs, von keiner großen Farbenfreudigkeit. Ein grauer und stellenweise braungrüner Gesamtton bindet die Lokalfarben zusammen und nur in den Partien des vom Licht getroffenen gelblichen Karnates kommt eine lebhaftere Wirkung auf. Der Künstler ist so sehr den Problemen der Rhythmisierung und kompositionellen Vereinheitlichung des Bildaufbaues zugewandt, daß für ihn eine reichere koloristische Instrumentierung an Interesse verliert.

Auch in der 1587 gemalten Himmelfahrt Mariä



Carracci, Madonna mit sechs Heiligen — Bologna

in der Dresdner Galerie[1] ist die gleiche Tendenz zu beobachten, eine stärkere koloristische Wirkung zu unterdrücken zugunsten eines einheitlichen Gesamttones, der hier von Braun und Rot dominiert wird und den Lokalfarben nur noch eine untergeordnete Bedeutung zuerkennt. Trotz der durch das Thema bedingten Verschiedenheit der Komposition beruht Bildaufbau und Einteilung auf einem ähnlichen Prinzip wie dasjenige, welches dem Bologneser Bilde der thronenden Madonna zugrunde liegt. Wir haben diesselbe Trennung in eine untere und eine obere Bildzone, wobei die Gestalten der auf der Erde befindlichen Gruppe in eine formale und inhaltliche Beziehung zu der in der himmlischen Region schwebenden Maria tritt, die auf beiden Seiten von Engeln umgeben ist. Damit erschöpfen sich aber die Vergleichspunkte. Die Schar der Jünger — elf an der Zahl, — die sich am leeren Grabe der Maria eingefunden haben und voll Staunen der Entschwebenden nachblicken, ist nicht mehr wie in dem Bologneser Bild nach dem Prinzipe der Symmetrisierung beider Gruppenhälften angeordnet, sondern in Einzelgruppen getrennt und aufgelockert. Zwei Apostel lösen sich aus der übrigen Schar heraus und treten, ungefähr im Zentrum der Komposition, an den



Carracci, Himmelfahrt Mariä   Dresden

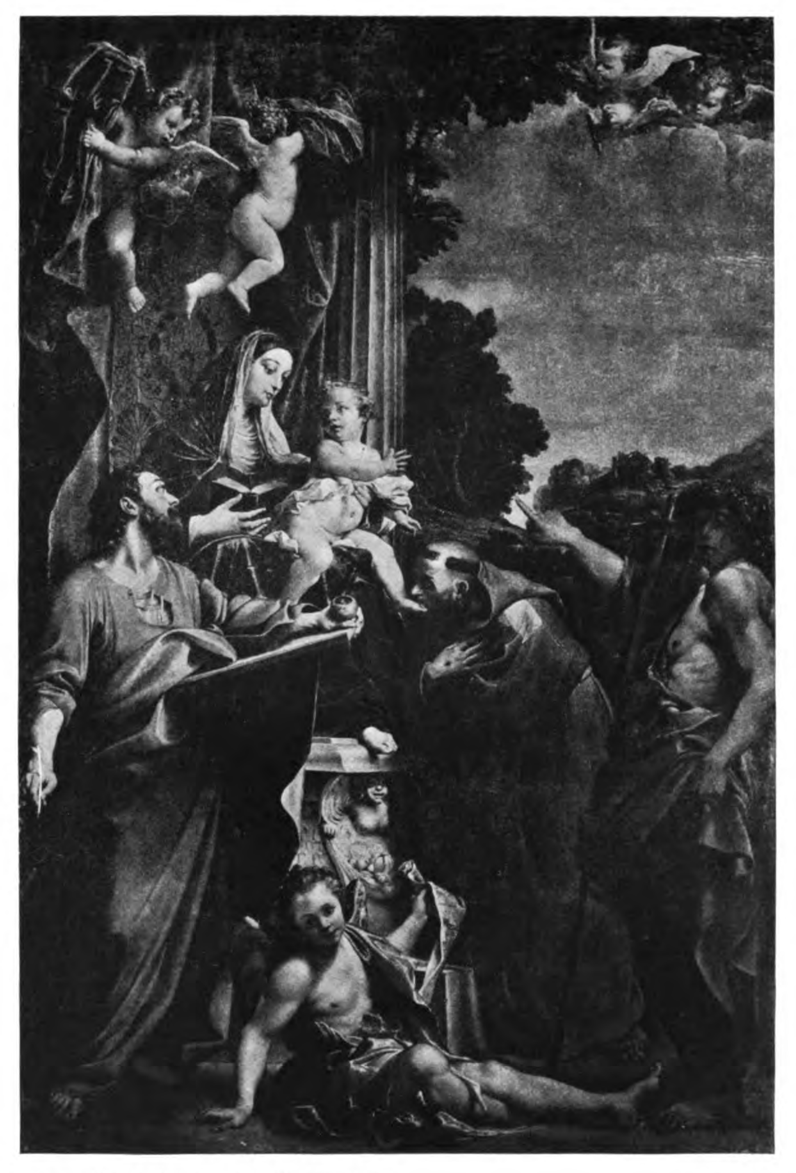
entgegengesetzten Erker des Sarkophages angeordnet und in ähnlicher Haltung emporblickend, einander gegenüber. Um diese beiden Pfeiler der Apostelschar herum verteilen sich zu malerischen Gruppen vereinigt, teils kniend, teils stehend, bald lebhaft erregt gestikulierend, bald ruhig teilnehmend, die übrigen Gestalten. Sie bilden in dieser Art der Zusammenfassung kleine Unterabteilungen oder Gruppen, die sich im Bildganzen als in sich geschlossene Einheiten gegenübertreten. So löst in dieser Komposition das Prinzip der Rhythmisierung der Massen dasjenige der strengen symmetrischen Gliederung ab, welches den bisherigen Werken des Künstlers zugrunde gelegen hatte, und an Stelle der Bewegung innerhalb gleichwertiger Gegensatzpaare tritt die Bewegung der Massen. Diese neue Auffassung zeigt sich sofort in der Art, wie die Madonna behandelt ist. Mit flatternden Gewändern und ausgebreiteten Armen schwebt sie im Gleitfluge ansteigend empor, gestützt von einem kleinen Engel, der mit über dem Kopf emporgehaltenen Händchen ihren Mantel hält und die Flugbewegung begleitet. Jegliche Symmetrie ist damit negiert und ersetzt durch einen

alle Gesetze gleichartiger Ponderation auflösenden Bewegungsrhythmus, dem sich auch die Gruppe der links musizierenden Engel unterwirft und der erst oben rechts in den anmutigen drei singenden Knäblein, die so munter ihre Noten lesen, einen Ruhepunkt findet. Damit hat die Kunst Annibales, die sich bisher von der hergebrachten Bildvorstellung nicht völlig zu befreien vermocht hat, ihre ganze Beweglichkeit und Geschmeidigkeit gewonnen und kann nun vor die Aufgabe hintreten, im Altarbild jenen neuen Reichtum und jene neue Fülle zu entfalten, die die Madonna des hl. Matthäus in Dresden auszeichnet.

Wenn man von dem frühern Bilde kommt, würde man es kaum für möglich halten, daß nur die kurze Zeitspanne eines Jahres zwischen beiden Werken liegt. Allein Annibale hat das Bild im Bewußtsein der vollbrachten Leistung auf dem Rand der Schreibtafel des Matthäus mit vollem Namen: „Hannibal Carractius Bon. F. MDLXXXVIII" signiert. Was an Eindrücken und Erlebnissen ist diesem Bilde voraufgegangen? Vielleicht eine neue Reise nach Venedig? Die seitliche Anordnung der Madonna auf hohem Postament, vor einer monumentalen Säulenarchitektur, neben welcher der Blick ins Freie geht, ist allzu sehr aus dem venezianischen Vorstellungskreis herausgewachsen, als daß man nicht versucht wäre, an eine neue Berührung mit venezianischer Kunst zu denken. Die Madonna sitzt durch einen hohen steinernen Sockel über die Zone der drei sie anbetenden Heiligen hinausgehoben in jener tiefen, für Correggio bezeichnenden Sitzstellung auf dem unsichtbaren Stuhl und hält mit der Linken das lebhafte Kind zurück, welches im Begriff ist, von ihren Knien hinunterzugleiten, und sich dabei fragend zur Mutter zurückwendet. Im Gesichtstypus der Madonna mit dem schmalen Kinn und den mandelförmigen Augen ist noch die Erinnerung an Parmigianinos Madonnen lebendig, während in der beinah allzu lebhaften Bewegung des Kindes Correggios anmutige und reichbewegte Kinderdarstellung nachwirkt.

Die drei Männergestalten zu ihren Füßen sind in einer auffallend lockern Anordnung über die untere Bildzone hin verteilt, so daß ihre Gestalten voll zur Wirkung gelangen können. Am engsten mit Maria verbunden erscheint der links stehende Matthäus, der mit einer wundervoll großzügigen Gebärde in den ausgebreiteten Armen zu Maria emporblickt, bereit jedes Wort aufzuschreiben, welches aus ihrem oder des Kindes Munde kommt. Gewiß ist hier eine pathetische Note angeschlagen, aber es ist keine leere Rethorik, in welche der Künstler verfällt, sondern ein Gedanke reinster Menschlichkeit ist mit den Mitteln der Kunst restlos erschöpft. Zu der stolzen, das Schreiben vorbereitenden Geste des Matthäus tritt die demütige Adorationsgebärde des Mönches, der sich mit gebeugtem Körper und vor der Brust verschränkten Armen vorneigt und in leidenschaftlicher Verehrung das hinunterhängende Füßchen Christi küßt. Johannes, in dessen seitlicher Drehung und linker Armbewegung die Erinnerung an den hl. Georg Correggios in Dresden nachlebt, ist als der kräftige Jüngling gegeben, dessen muskulöser Körperbau schon die Gestalten der Krieger an der Farnesedecke in Rom vorwegnimmt. Seine rechte Hand weist empor zu Christus und aus den weitgeöffneten Augen, die infolge der das Gesicht verhüllenden Dunkelheit nicht deutlich in Erscheinung treten, geht der Blick träumerisch in die Ferne. Unten auf dem Boden zu Füßen des reich skulpierten Sockels lagert in halbsitzender Stellung, den rechten Arm auf den Boden gestützt, ein Engel, der eine zerknitterte Schriftrolle in den Händen vergessend den Beschauer forschend ansieht. Man wird in ihm unschwer einen Nachkommen der musizierenden Engelknaben am Thronsockel Mariä in der venezianischen Malerei erkennen, aber auch hier ist die Empfindung ins Heroische umgebogen und an Stelle der naiven Anmut venezianischer Engel tritt eine gewollt gesteigerte Körperaktion, die auch im Ruhezustand Kontraste sucht. Nicht unerwähnt sei die Landschaft. Machtvolle Baumgruppen, deren dunkle Silhouette sich von dem aufgehellten Himmel abhebt, ragen von links her in die Landschaft herein und kontrastieren wirksam mit einem Hügelmassiv, das auf der rechten Seite aus einem tiefen Tal emporsteigt und auf dem flachen Hochplateau ein in Bäumen verstecktes Schloß trägt. Auch hier ist die Tendenz deutlich, die großen Gegensätze in der Natur wirksam werden zu lassen und den Naturformen, deren ferne Abstammung von der venezianischen Landschaftsmalerei kaum mehr in Erscheinung tritt, einen heroischen Charakter zu verleihen.

Im Gegensatz zu den früheren Werken dieser Periode kehrt der Künstler hier wieder mehr zu der alten Farbenfreudigkeit zurück. Das Gelb des



Carracci, Madonna des hl. Matthäus **Dresden**

Leibrockes des Matthäus bildet mit dem Lila seines emporgerafften Mantels eine festliche Note; noch lebhafter ist die Wirkung des seidig flimmernden Tuches des sitzenden Engelknaben, das, von dem Gegensatz von Gelb und Blau beherrscht, den stärksten koloristischen Akzent des Bildes bedeutet.

Mit der Madonna di S. Matteo schließt die Jugendentwicklung des Künstlers ab. Form und Inhalt decken sich hier völlig und für eine bedeutende Handlung ist ein entsprechender monumental wirkungsvoller Rahmen gefunden. Alle die künstlerischen Kräfte, die bei der Formung des Jugendstiles des Künstlers wirksam gewesen waren, finden in diesem Werke ihren Niederschlag und vereinen sich zu einem großen starken Eindruck geläuterten Wollens. Die bologneser Kunst überschreitet damit den engen Kreis provinzieller Geltung, an den sie bisher gebunden war und wird zu einer Angelegenheit von allgemeiner europäischen Bedeutung.

[1] Das Datum findet sich in römischen Ziffern am Sarkophag eingetragen.



Emil Filla — Stilleben 1924

JUNGE TSCHECHISCHE KUNST

VON OSKAR SCHÜRER

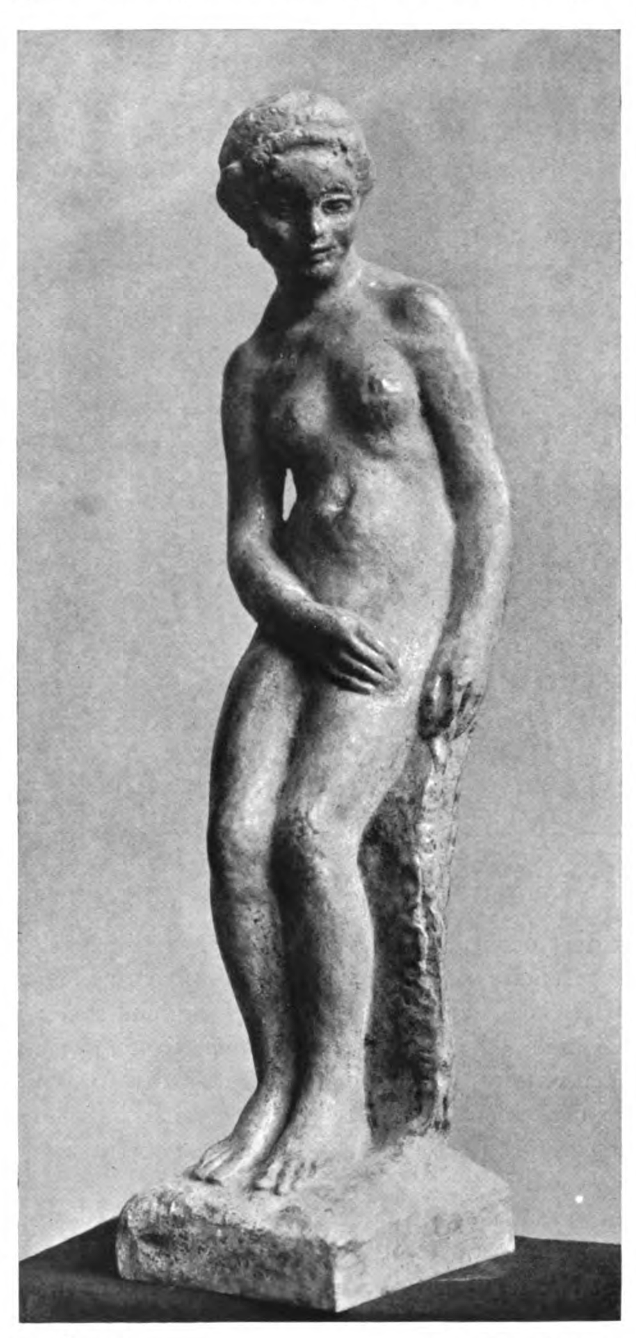
Als vor 14 Jahren an dieser Stelle über den Stand der jungen tschechischen Kunst berichtet wurde[1], konnte der Referent noch ziemlich eindeutig die gesamte Bewegung der jungen tschechischen Künstler zusammenfassen. Starke Impulse hatten ein neues Erleben in der heraufkommenden Prager Generation erwachsen lassen. In diesem neuen Erleben dämmerten noch die verschiedensten Keime, in ihm wurden die untereinander verschiedensten Strebungen durch einen gemeinsamen Elan zusammengehalten. Aus ähnlichen Gesten des Erobernwollens erwuchs der Anschein des Ähnlichen: die Bezeichnung Expressionismus faßte etwas summarisch zusammen, was sich in seiner ungebärdigen Jugendkraft noch allzuschwer definieren ließ.

Gleichwohl waren in der tschechischen Moderne die heterogensten Eigenarten zu einheitlichem Komplex verschmolzen, dessen kraftgeladene Unbändigkeit ein steiles Vorwärts erwarten ließ. Alles Zurückliegende verlor in ihr seine Bedeutung. Ja, sogar das Rassenmäßige blieb unter dem europäischen Gestus verborgen. Damalige Beurteilung mußte und durfte also eher die Stärke des in Erscheinung tretenden Formwillens zum Kriterium nehmen als seine Art, — sie stellte füglich mehr die Intensität eines zu erwartenden Beitrags der Tschechen zur europäischen Kunst fest als dessen besondere Note. Inzwischen hat sich das Erlebnis der zwischen 1900 und 1910 erwachten Generation entfaltet, und in dieser Entfaltung haben sich nicht nur die individuellen Eigenarten nach ihren oft sehr verschiedenen Grundtendenzen gesondert, — auch die rassemäßigen Verschiedenheiten sind deutlicher hervorgetreten. Dabei darf ganz allgemein und vorläufig von einer gewissen Arbeitsteilung unter den führenden Rassen gesprochen werden. Während Frankreich und mit einiger Abwandlung auch Italien vor allem den Bildbau kultiviert haben, sind in Deutschland und bis vor kurzem auch in Rußland die Momente der Bildschau stärker im Vordergrund der Bemühungen geblieben. Die Klärung des neuen Welterlebens und Kunstwollens vollzog sich unter dieser Entwicklung.

Auch das 1910 noch keimende neue Kunstwollen der Tschechen hat sich inzwischen entfaltet. Der heutigen Beurteilung dieser Entfaltung treten zwei Hauptfragen entgegen: Die nach der Art der Entfaltung: Hat die junge tschechische Kunst einen selbständigen Beitrag geliefert zur europäischen Form? Und die nach der Intensität dieser Entfaltung: Hat der damals kräftige Beginn seine Versprechungen eingelöst?

Vor der Beantwortung einen kurzen Überblick über den Verlauf. Auch bei den Tschechen zerfiel

das Kernerlebnis bei seiner Ausgestaltung in seine individuell bedingten Elemente. Aus dem Ungestüm der Kunstäußerungen vor 1910, die alles Dynamische, das die Kunst je gestaltet hatte, als Stimulantia in sich verarbeitete und der eigenen Formbewegtheit verwob, löste sich als tiefstes und bodenständigstes das Erlebnis der Erde, das von jenen neuen Impulsen gespeist, mit neuer Pflugschar den Boden aufriß. Bei einem Bauernvolk wie dem tschechischen mußte dies Erlebnis besonders spontan hervortreiben. Und die ganze Ursprünglichkeit dieses in seinen Tiefen kindlichen Volkes konnte in seiner Äußerung bruchlos und erdwarm in die Gestaltung eingehen. Der Bildhauer Jan Šturza ist dafür ein schöner Beweis. Ihm ist die Erde das Weib, das Jungfräuliche, das er scheu umwirbt, das Mütterliche, das er dankbar verehrt. Wie aus tiefen Träumen erwacht, warten seine Gestalten in den Raum, leis in sich gerhythmet und warm gebreitet in das Streicheln der Formen. Ein sicherer Instinkt geleitet seine Begabung in den klassischen Grenzen einer natürlichen Anmut. Erlebnismäßig gesellt sich ihm der Maler Vaclav Špala. In ihm trieb eine naturnahe Farbigkeit zum frohen, naturgeborenen Landschaftsbild der tschechischen Rasse. Er scheint seine Bilder gleichsam auf die Leinwand zu singen, seine Frauengestalten sind derbe Geburten der Erde, fest aus der Natur gefügt. Und zugleich gefügt ins Bild: dazu verhalf ihm eine eigentümliche Kongruenz natürlicher Formveranlagung mit kubistischer Schulung. Die wie gehackt anmutende Flächenkonstituierung seiner Bilder ist gleicherweise Ergebnis seines ursprünglichen Sehens wie seiner kubistischen Formbestimmung.



Jan Šturza Frühling (Bronze)

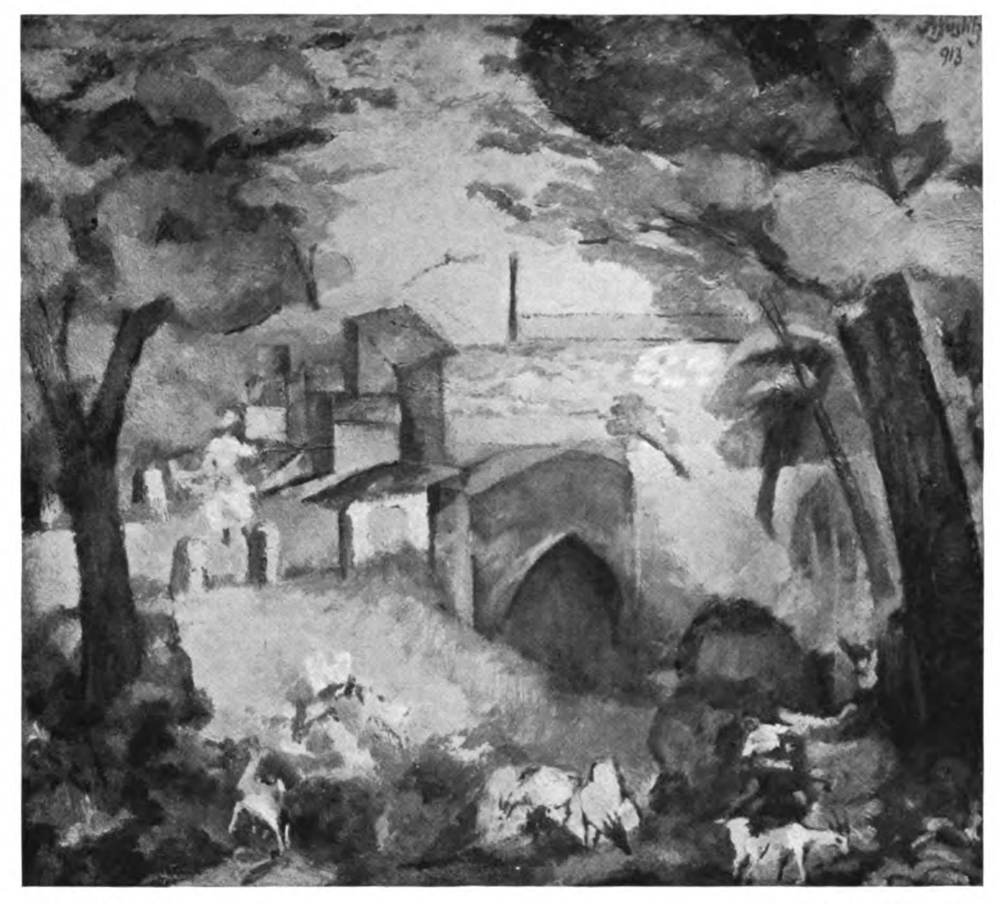
Mit diesen beiden Künstlern sei in seinen kräftigsten Gestaltern ein Wesenszug des tschechischen Charakters aufgewiesen, der sich aus dem modernen Welterleben zu eigengewichtiger Gestaltung herausheben mußte. Auf seinem Grunde stehen die übrigen zur Gestaltung drängenden Tendenzen. Das im Anfang der Bewegung überragende Erlebnis des Dynamischen mußte sich bei wachsender Bewußtwerdung läutern in das Erlebnis des Raumes. Formal war inhaltlich gleich notwendig: Um die Bildfläche wirksam organisieren zu können, mußte der Raum erkannt, so in die Fläche gebreitet werden. Um das neue Weltgefühl zu gestalten, war er der ausdrucksreichste Träger. In Emil Filla hat sich dieser Prozeß am konsequentesten vollzogen. Als einer der ersten folgte er dem Ruf des Kubismus. Sein Beharren in dieser Richtung, die fast wortgetreue Gefolgschaft, die er den französischen Schrittmachern leistete, darf nach seinen eigenwüchsigen und starken Anfängen nicht als Schwä-



Vaclav Špala Landschaft, 1915

che gedeutet werden. Eher darf darin die Askese eines bewußten Menschen gesehen werden, der seine Grenzen in formschöpferischer Beziehung erkannt hat, und sich ihnen gemäß dem größeren Gestalter der Zeitnotwendigkeit unterordnet. Unter diesem Gesichtspunkt hat er der jungen tschechischen Kunst wertvollste Dienste geleistet. Dabei entwickelte er eine Koloristik, die in ihrer hohen Kultur gerade das oft primitive Farbempfinden der Tschechen günstig beeinflussen mußte. Seine Entwicklung ist von logischer Konsequenz. Heute hat er sich durch die abstraktesten Chiffrierungen der Materie zu ihrer wieder realistischen Darstellung durchgerungen, ohne das Schema des Kubismus noch aufzugeben. Ebenfalls zu einem streng relativistischen Realismus gelangte sein Partner im Raum-Erlebnis, der Bildhauer Otto Gutfreund. Der aber brach die Periode kubistischer Formversuche jäh ab. Über primitivisierende Formgebung in Masken und maskenähnlich konzipierten Porträtbüsten gelangte er zu jenen Skulpturen voll peinlichster Realistik, in deren äußerlich plumpen Gesamtformen er nun die reife Auspondierierung der Massen, innerhalb ihrer die stille Traurigkeit seiner Konturen gestaltet.

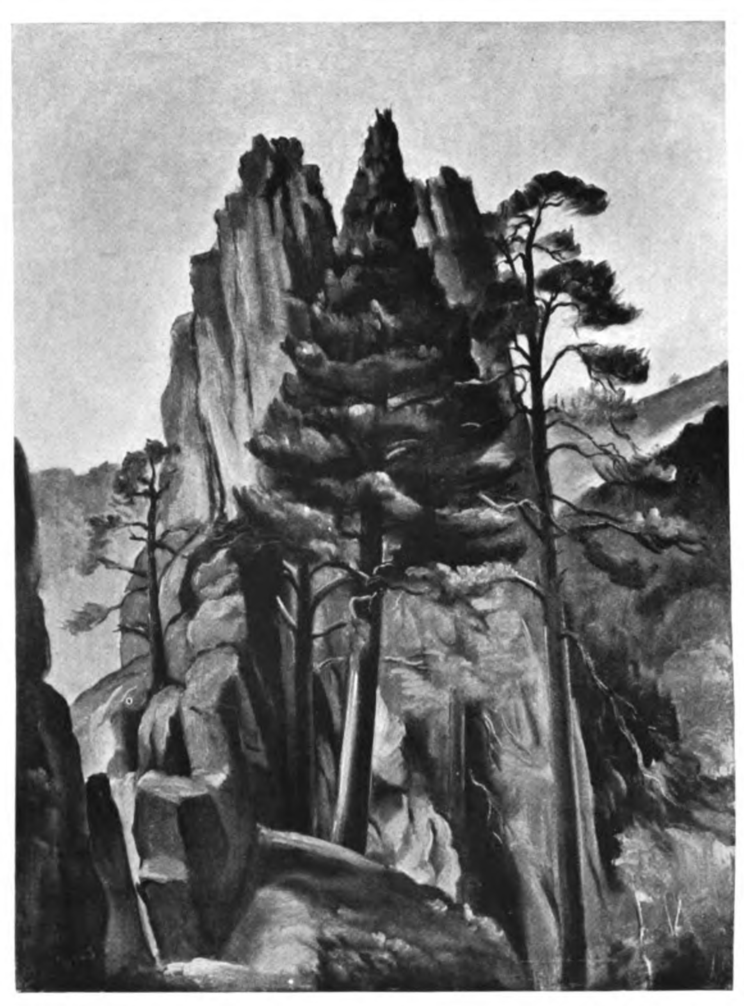
Schon bei Šturza sprachen wir von einer latenten Klassik des Naturempfindens. Zum bewußten Erlebnis der klassischen Form kam es erst bei dem Maler Rudolf Kremlička. Wenn wir ihm den in Frankreich lebenden Othon Coubine gesellen, so stellen wir dem bei Kremlička aus dem reinen Leben der Linie erwachsenden Klassizismus jenen durch ein mehr allgemein arkadisches Verhältnis zur Natur bedingten gegenüber. Bei beiden also entstammt der Klassizismus nicht dem Gesetz, sondern entspringt aus der Natur, wie dies für tschechisches Wesen charakteristisch ist. Kremlička gelangte aus dem Leben der Linie zum Kontur,



Alfred Justitz Landschaft, 1924

von ihm zur raumschaffenden Plastizität der Flächen. Von ihr aus gestaltet er den Bildorganismus. Die vollen schweren Kurven seiner Leiber bringen in das sonst moderne Gefüge seiner Bilder den lastend weichen Wellenschlag einer nationalen Empfindungsweise. Coubine schafft breiter, selbstverständlicher. Ihm treibt auf seinen letzten Bildern aus der südlichen Landschaft jene Bukolik zu, die seinem Werk das Wohlige verleiht, immer untergründet von einer feinen und sehr bewußten Malkultur. Eben diese kultivierte Art seines Malens sichert ihm den heute breitesten Ruf unter seinen Landsleuten, ohne ihn — wie dies von vielen fälschlich angenommen wird — von den rassemäßigen Eigentümlichkeiten zu entfernen.

In Erdnähe, Raumanalyse und klassischer Form hat sich das Grund-Erlebnis der Moderne bei den Tschechen entfaltet. Ein tiefster Wesenszug dieser Rasse war damit noch nicht erlöst: jene innerste Spannung des Bewußtseins zwischen Realität und Psyche, der geheimnisträchtige Grund so mancher schwerverständlichen Äußerung, der tiefste Nährboden aller slawischen Melancholie. Am durchgeistigsten gestaltet Josef Čapek diese Spannung. Ihn treibt eine geheimnisvolle Angst vor dem Chaotischen des Lebens in den härtesten Zwang der Form. Ein figurenreiches Treiben sucht er im Bann erzwungener Gestaltung zu beherrschen. Ein ständiges Ringen um diese Formung wirft ihn zwischen den Polen seiner Veranlagung hin und her. In seiner letzten Periode, in der ihm schon eine warme Harmonie gelungen schien, fällt plötzlich das ganze Chaos seiner Phantasien wieder über ihn her. Der Kampf wird von neuem beginnen. Gebundener in erotischen Abhängigkeiten ist der andere Repräsentant dieses Spannungserlebnisses, Jan Zržavy. Wohl dringt er oft unmittelbarer hinunter in Gründe, die der bildmäßigen Gestaltung fast nur in somnambulem Zustand erreichbar scheinen. In dieser Hemmungslosigkeit aber spricht sich auch die Bürde dieses Geistes aus, der seine Schau — oft voll reinster Stimmungshaftig-

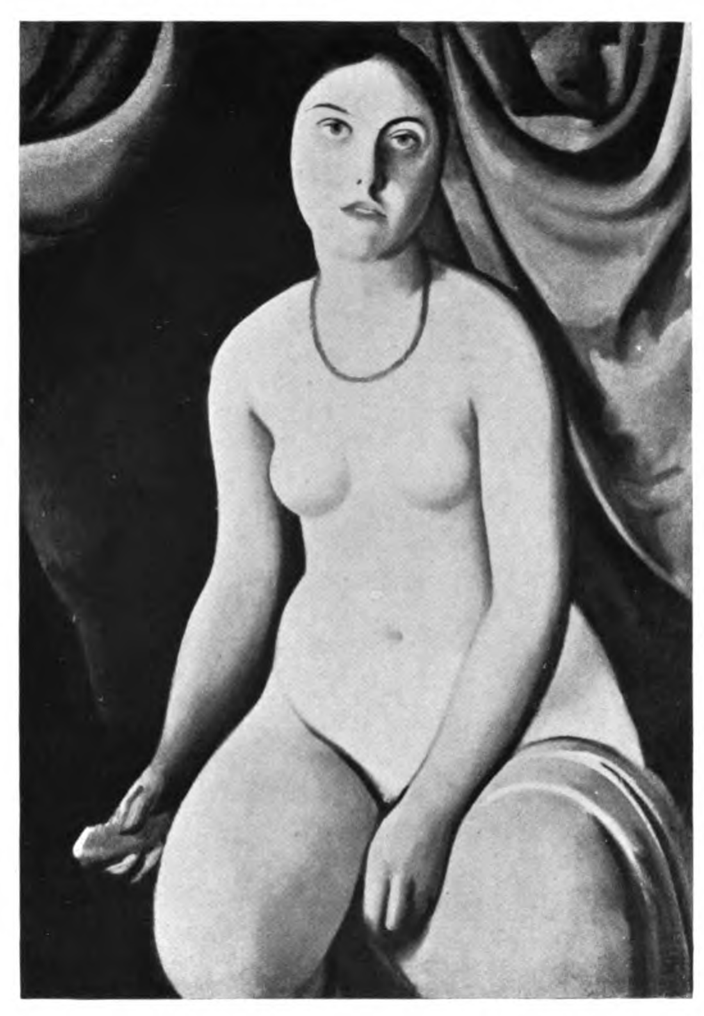


Vinc. Beneš Landschaft, 1923

keit — doch mit der Weite des freien Gemütes bezahlen muß.

In diesen verschiedenen Erlebniskategorien scheint sich das moderne Welt-Erleben der Tschechen ausgesprochen zu haben. Ein breites Feld von bewußter Heimatkunst, das die Gruppe der Umělecka Béseda beackert, untergründet diese radikaler eingestellten Bestrebungen. Deren Ausläufer nimmt neuerdings eine in der Idylle sich findende Schar jüngerer Künstler auf, die in sanfterer, fast möchte man sagen: in resignierter Stimmung die neu errungenen malerischen Kulturwerte verarbeitet. Frei vom sentimentalischen Unterton dieser Gruppe, in der zarten und wohligen Farbgebung seiner Landschaften aber trotz sehr anderer viel weiter ausholender Entwicklung doch zu ihr gehörig, reift Alfred Justitz eine feine Begabung aus. Man darf in dieser Malerei ein Ausklingen des um 1906 entsprungenen Erlebnisses sehen, als dessen Kernpersönlichkeit der frühverstorbene Kubišta hier nicht vergessen sei. Eine bewußt moderne Architektur bildet das Gerüst all dieser künstlerischen Bestrebungen. Als verdienstvoller Vermittler sei Vladislav Hofmann erwähnt, dessen theoretische Anregungen der jungen tschechischen Kunst wertvolle Dienste waren.

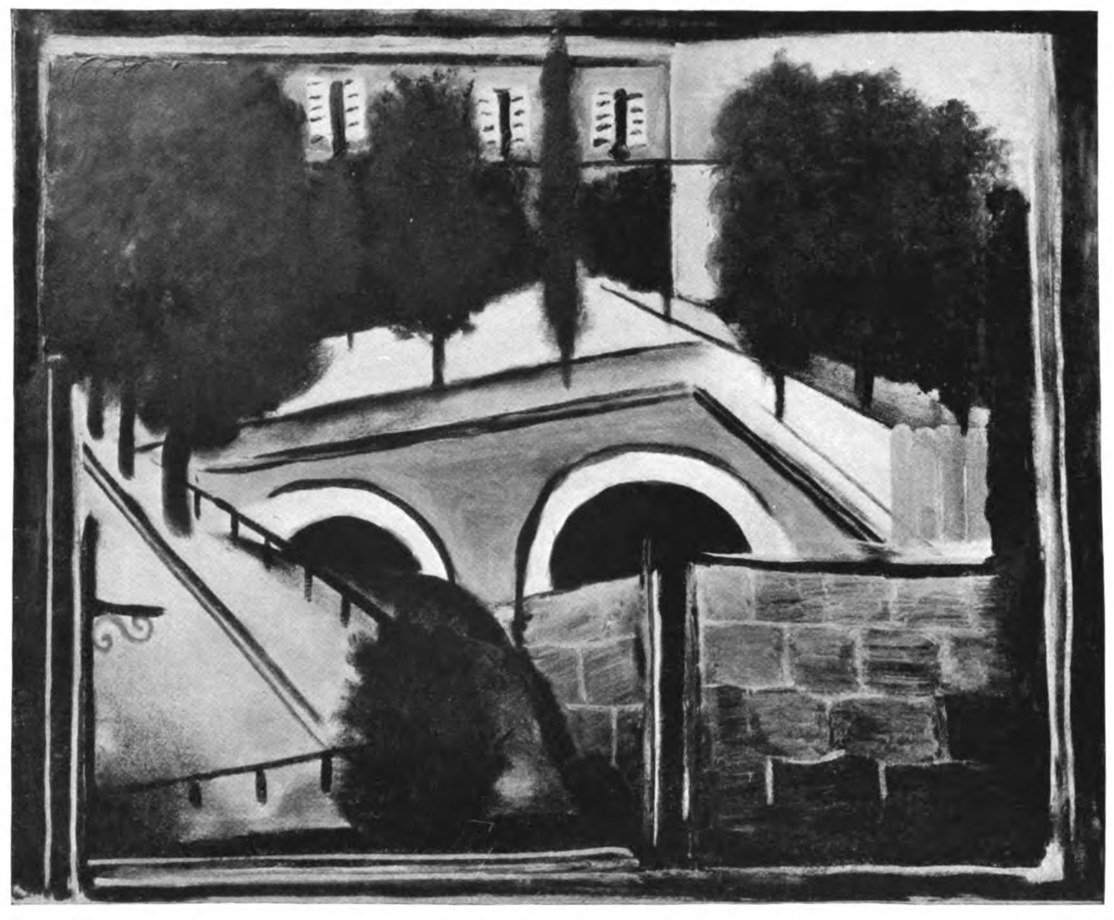
Unter diesem Erlebnis hebt schon ein neues an, das Erlebnis der Wirklichkeit. Schon das Empfinden der Generation von 1910 drängte der Wirklichkeit zu, ja man darf sagen, alle ihre abstrakten Formbemühungen galten zuletzt doch der möglichst durchgeistigten Erfassung der Wirklichkeit. Radikaler, direkter um sie wirbt die Nachkriegsgeneration. Klare Scheidung von verständig organisierter Realität und von darüber lagernder Poesie ist ihr Programm. Die Spannung zwischen diesen beiden



Rudolf Kremlička Vor dem Spiegel, 1921

soll ausgeschaltet, die Kräfte so freigemacht werden. Kräfte eines erlebbaren Totalismus durchwirken das All. Ihnen ist alles Wirkliche unerbittlich unterworfen. Der Ausdruck der menschlichen Vernunft in der Wirklichkeit, die „Technizität", ist die bestimmende Macht. Über ihr, im Gefüge des Gebildes verkörpert, lagert das Reich der Poesie. Ihrem Sinn entsprechend, findet diese Einstellung in der Architektur ihre konsequentesten Vertreter. In der Malerei drängt sie zu hartgefügten Gebilden, die ihr Formenrohmaterial dem technisch geklärten Alltagsleben entnehmen. Die Tendenz zur präzisen Gesetzlichkeit bei diesen jungen Malern verdeutlicht am überzeugendsten Josef Šima, dessen breit ansetzende Wucht eine schöne Entwicklung verspricht. Dieser stark französisch beeinflußten Gruppe stellt sich unter den Jüngsten eine der Scholle treuere Gesinnung entgegen, die die gesamten von der Vorgeneration erarbeiteten Bildgesetze, die unerbittlichen Relationen zwischen den Bildelementen, als zeitgemäßen Ausdruck der realistisch gesehenen Natur im Bildorganismus einzufügen versucht. Erst hier wird die Wirklichkeit ohne alle Prätentionen erlebt und gestaltet. Dabei wird an dem Punkte realistischer Stoffdarstellung angeknüpft, bis zu welchem die Vorgeneration ihr expressionistisches Erlebnis geführt hatte.

Mit dieser Schilderung des Verlaufes der modernen Kunstbewegung der Tschechen ist die eine Frage nach der Einlösung von Versprechungen durch die tschechischen Künstler schon beantwortet. In strenger Konsequenz sind die 1910 formulierten Probleme abgewandelt worden. Die einzelnen Persönlichkeiten haben ihre Eigenarten bis zu einem achtbaren Grad ausgereift. Wenn oft ein



Josef Šima Brücke, 1923

allzu starker Einfluß der französischen Moderne bei diesen Künstlern getadelt wird, so hat man sich die Gründe dieser Beeinflußbarkeit zu klären. Keine eigene Tradition festigt die Schritte der voraneilenden tschechischen Jugend, wohl aber bedroht sie von je ein Hang zur Formlosigkeit; ihm gegenüber klammert sie sich fanatisch an jene feste Tradition des Formalen, die ihnen aus der französischen Kunst am gültigsten entgegentritt. Noch hat darunter die eigenste nationale Form zu leiden, bzw. diese erkennt sich vorderhand erst negativ.

In einer gewissen Vergröberung der westlichen Anregungen mag man die Anfänge der Verselbständigung zunächst erkennen. Und mit dieser Feststellung beantwortet sich die Frage nach dem Beitrag der Tschechen zur europäischen Form. Autochthones Formschöpfertum hat die tscheschiche Kunst noch nicht gezeitigt; ihre Leistung beruht vielmehr in einer Art Kraftprobe auf die feinen Formen des Westens. Der Tscheche gießt seine schweren, noch erdig-plumpen Inhalte in die straffgespannten Formgefäße des Westens. Das Überquellende, oft noch Ungeordnete seiner Inhalte sucht er mit dem gröber geschnitzten Rüstzeug zu packen. Und das ist vielleicht der Sinn der heutigen tschechischen Kunst: dem feineren Formenmechanismus der europäischen Kultur festere Gelenke einzusetzen, ihn auszuproben auf die schwereren Gewichte eines noch erdnahen Volksempfindens. Und in diesem Versuch, der rückbezüglich zugleich ein Kriterium der eigenen Verfeinerungsmöglichkeit ist, vermag sie der eigentlichen Formerweiterung Europas durch das Slawentum den ersten Dienst zu erweisen.

[1] Vgl. Wallerstein in der „Zeitschrift für bild. Kunst“ 1910.

Verantwortliche Redaktion: Dr. HERMANN VOSS, Berlin C., Kaiser-Friedrich-Museum. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig. — Netzätzungen von Kirstein & Co., Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

MIT MONATSRUNDSCHAU



58. JAHRGANG * HEFT 7

E. A. SEEMANN * VERLAG * LEIPZIG
1924

INHALT
des 7. Heftes

TEXT

BILDER

BEILAGEN:

Jakob Steinhardt, Litauische Dorfstraße. Original-Radierung.

Diesem Heft liegen Prospekte des Verlages Carl Reissner, Dresden, Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig und Union Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, bei. Wir empfehlen sie besonderer Beachtung.

Der Preis für den Jahrgang beträgt G.-M. 36.— / Preis dieses Heftes G.-M. 4.—



Renieri, Caritas romana — Modena, Galleria Estense

DIE CARAVAGGESKE FRÜHZEIT VON SIMON VOUET UND NICOLAS REGNIER

EIN BEITRAG ZUR FRANZÖSISCHEN KUNSTGESCHICHTE DES 17. JAHRHUNDERTS

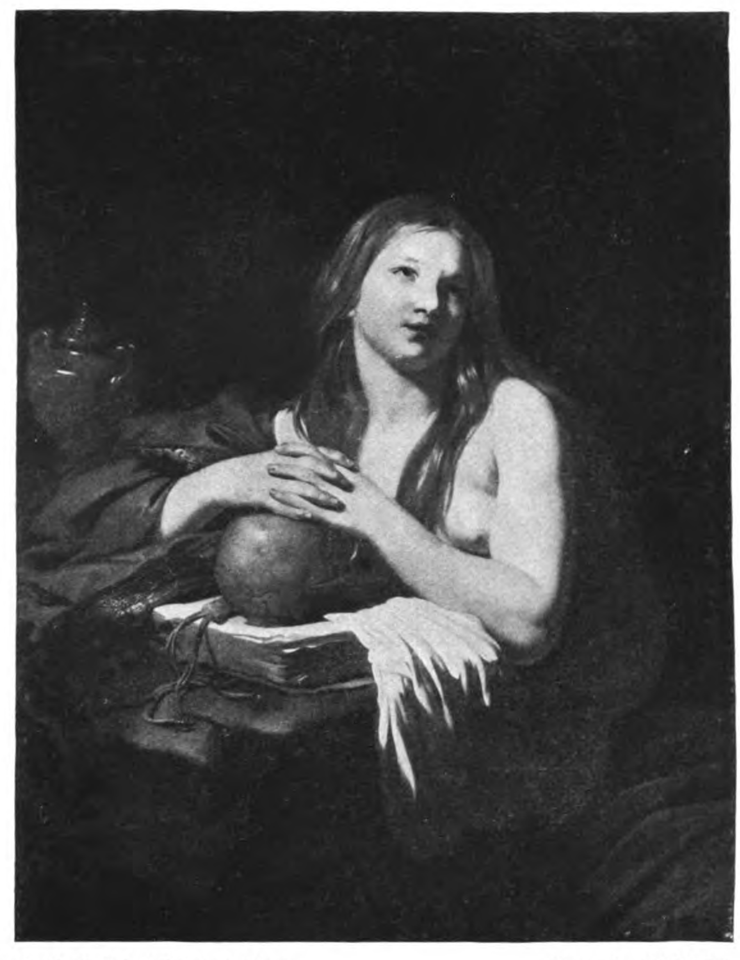
VON HERMANN VOSS

III.

Über die Lebensdaten des Nicolas Regnier, dessen italienische Namensform Niccolò Renieri die allgemein übliche geworden ist, besitzen wir wenig zuverlässige Nachrichten. Sandrart, dem seine persönlichen Verhältnisse bekannt gewesen sein müssen, unterrichtet uns doch nur höchst mangelhaft über ihn. Marco Boschini vollends interessiert sich einzig für seine spätere venezianische Zeit —: so bleiben denn die wichtigsten Feststellungen der auf Renieris gesicherten Werken fußenden modernen Stilkritik überlassen.

Renieri ist um 1590 in Maubeuge geboren; er war ursprünglich in Antwerpen Schüler des Abraham Janssens, dürfte aber schon früh nach Italien gegangen sein (vermutlich gegen 1615). In Rom fand er, wie viele seiner Landsleute, in dem Marchese Vincenzo Giustiniani einen großzügigen und verständnisvollen Mäzen. Giustiniani, der noch vor 1600 den überragenden Reichtum Caravaggios als einer der ersten erkannt und von da ab den Bahnbrecher des Naturalismus und Luminarismus in jeder Weise begünstigt hatte, erstreckte seine Sympathie auch auf die nicht kleine Schar der Nachfolger des Lombarden. Seine Galerie enthielt Werke von Manfredi, Borgianni, Caroselli, aber auch solche von caravaggesken Niederländern und Franzosen, wie Honthorst, Baburen, Valentin, Vouet und Renieri; sie bot damit den vollständigsten Überblick über den Caravaggismus und seine verschiedenen individuellen und nationalen Spielarten, der in Rom überhaupt zu gewinnen war.

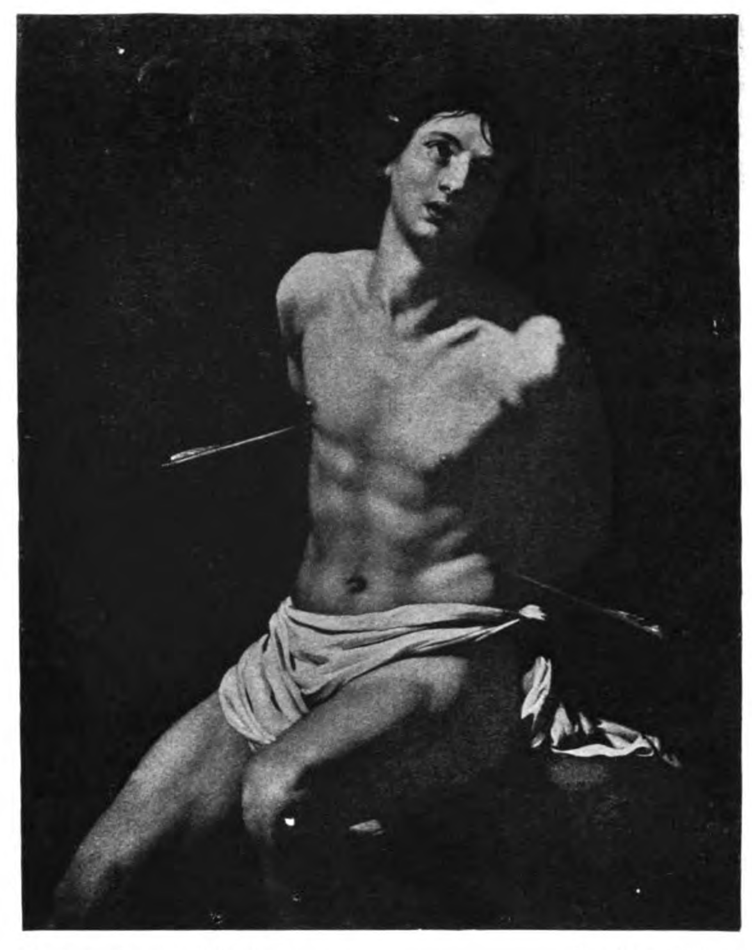
In künstlerischer Beziehung bildete offenbar Bartolommeo Manfredi den eigentlichen Ausgangspunkt



Renieri, Die hl. Magdalena Detroit (U. S. A.)

für Renieri; wenn der junge Meister — was wir nicht wissen — in den Niederlanden die kalte, bunte und helle Janssensche Skala nachgeahmt haben sollte, so ward er durch Manfredi jedenfalls sehr bald in das Fahrwasser der Tenebrosi übergeleitet. Gerade seine früheren in Rom entstandenen Werke sind durch tiefdunkle, neutrale Hintergründe charakteristisch, aus denen die figürlichen Teile, namentlich das Nackte, mit großer Energie der Beleuchtung und fast gewaltsamer plastischer Rundung hervortreten. Möglich immerhin, daß in der Übertreibung und scharfen Ziselierung der Körpermodellierung, die jegliches Sfumato vermissen läßt, noch ein Rest der ursprünglichen Janssenschen Erziehung nachlebt —: unzweifelhaft ist in jedem Falle der Zusammenhang der glatten, sorgfältig vertreibenden Maltechnik mit den Gewohnheiten der vlämischen Malerei.

Seit den zwanziger Jahren wird Renieri in Venedig ansässig. Er folgt damit dem allgemeinen Zuge der in Rom tätigen nordischen Künstler nach dem Tode Pauls V.; Honthorst, Baburen, und mehrere andere ihrer Richtung verließen damals dauernd oder vorübergehend das nicht mehr gastliche Rom, unter anderen zeitweilig auch Vouet. Gleichzeitig begann der Caravaggismus gegenüber der von Gregor XIV. begünstigten bolognesischen Richtung überhaupt an Bedeutung zurückgetreten, eine Entwicklung, für welche außer den äußeren Momenten natürlich auch sehr wesentliche innere Gründe von Bedeutung waren. Renieri verhielt sich zu diesem Umschwung ganz ähnlich wie Vouet, zu dem er damals unzweifelhaft in engen künstlerischen und persönlichen Beziehungen stand, mit dem bezeichnenden Unterschied allerdings, daß er sich in der Art der Aufgaben und Themen, die er in seiner nachrömischen Zeit behandelte, nicht allzuweit von der Domäne des Caravaggismus zu entfernen wagte. Während nämlich Vouet monumentale Altargemälde schuf und so den Wettkampf mit Künstlern wie Lanfranco und Guido Reni aufzunehmen sich nicht scheute, beharrte Renieri auf der Darstel-



Renieri, Der hl. Sebastian Dresden, Galerie

lung einzelner, mehr zuständlich aufgefaßter Figuren und von Halbfigurenszenen mit geringem dramatischen Inhalt. Doch lichtete auch er seine Palette nicht unwesentlich auf und formte seine Gestalten ins Elegantere und Grazilere, seine Draperien ins Geziertere und Schwungvollere um. Seine späteren Werke werden, offenbar unter dem Einfluß der Bolognesen, deklamatorischer und „gereinigter" als die früheren; malerisch wirken sie kühler, härter und nach modernem Geschmack uninteressanter. Das Vorwiegen des weiblichen Elements gibt ihnen eine eigene Note; Vouet gegenüber ist das Schönheitsideal entschieden manierierter und gesuchter, ohne dabei etwa edlere Formen aufzuweisen. Charakteristisch ist die sicherlich nicht kanonische, breite, knollig gebildete Nase, die kurzen, aber nach der Mitte zu stark anschwellenden Lippen, die weit auseinanderstehenden, mandelförmigen Augen.

Auch für Renieris Entwicklung spricht ein biographisches, persönliches Moment nicht unerheblich mit, nämlich seine Heirat. Zwar besaß seine Frau nicht, wie Virginia Avezzi-Vouet, eine selbständige künstlerische Begabung, dafür aber waren seine Töchter Angelica, Anna, Clorinde und Lucrezia sämtlich erstaunlich talentiert. Zwei von ihnen heirateten bekannte in Venedig ansässige Künstler, nämlich Pietro della Vecchia und Daniel van Dyck. Offenbar haben ihm die Töchter, deren Schönheit ebenso von sich reden machte wie ihre malerische Geschicklichkeit, für viele seiner Gemälde als Modelle gedient; die individuelle Art des in seinen Bildern immer wiederkehrenden Schönheitsideals findet darin ihre einfache Erklärung. Außerdem begründete die Schönheit der vier Töchter die glänzende gesellschaftliche Stellung Renieris in Venedig. Wie Boschini uns berichtet, war das Atelier des Künstlers von der venezianischen Aristokratie gern aufgesucht, mit Vorliebe ließ man sich von ihm malen; ja, wenn wir unserem Gewährsmann trauen dürfen, so wäre Renieri in seiner Glanzzeit der begünstigte Porträtist der Fürsten und großen

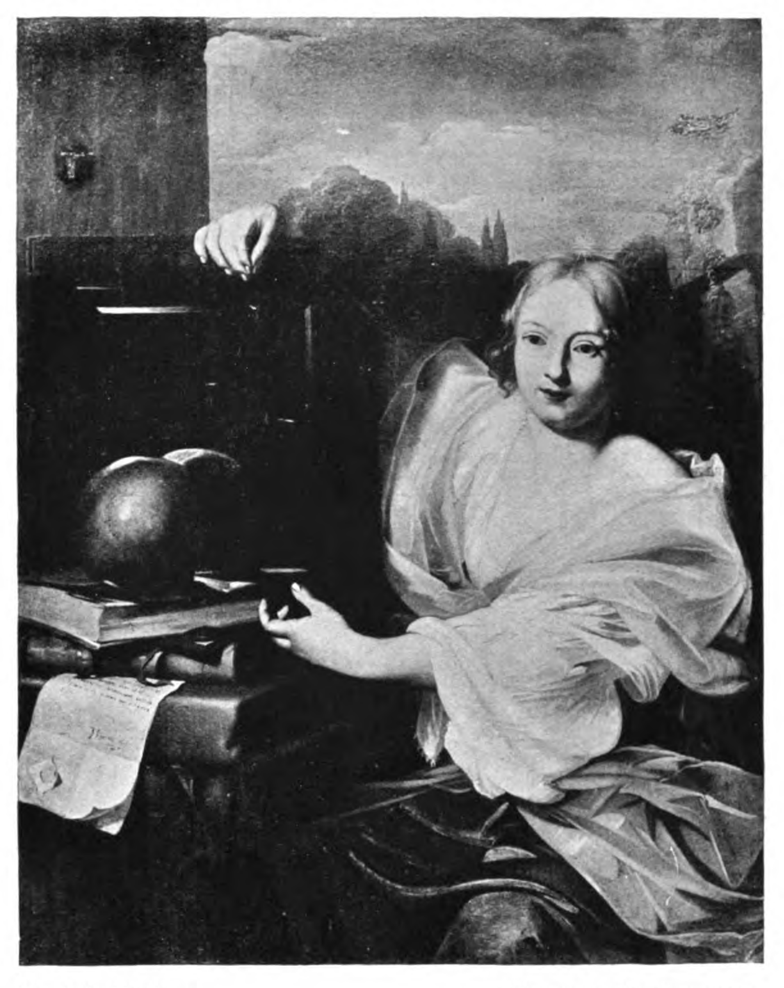


Renieri, Vanitas Stuttgart, Galerie

Herren gewesen. Unter solchen Umständen erhält seine Kunst naturgemäß einen immer stärker sich ausprägenden konventionell-eleganten Zug, der ihn zu dem rein malerisch orientierten Naturalismus der Frühzeit in ausgesprochenen Gegensatz brachte — eine Entwicklung, die in künstlerischer Hinsicht zweifellos zu bedauern ist. Renieri ist erst nach 1660 in Venedig gestorben; in Anbetracht der verhältnismäßig geringen Anzahl seiner späteren Werke könnte es aber so scheinen, als wenn seine Produktion schon vorher stark zurückgegangen sei — abgesehen vielleicht von seiner Tätigkeit als Bildnismaler.

In jedem Falle ruht für uns Heutige auf der caravaggesken Frühzeit des Meisters der eigentliche Akzent. Renieri hat damals Werke von so außerordentlicher malerischer Haltung geschaffen, daß vieles dem großen Vorbilde selber oder doch den besten Fortsetzern Caravaggios zugeschrieben worden ist, und zum Teil noch zugeschrieben wird, selbst in den großen öffentlichen Galerien. Ausgezeichnet ist Renieris frühester römischer Stil aus dem Kniestück des hl. Sebastian kennen zu lernen, das die Dresdner Galerie besitzt. Das Bild galt ehemals als Ribera, zu späterer Zeit wurde es dem Caravaggio selber bzw. dessen Schule zugeschrieben. Die scharfe, energische Beleuchtung, die Faltenzüge und die Modellierungsweise des Schamtuches, das Zusammenfassen der Schatten zu großen zusammenhängenden malerischen Flecken, endlich die Behandlung des Gesichts (namentlich des scharf geschnittenen Mundes, der Augen und der struppigen Haare), alles das sind Züge, die durchaus individuellen Charakter besitzen und Renieri von anderen Meistern seines Kreises deutlich unterscheiden.

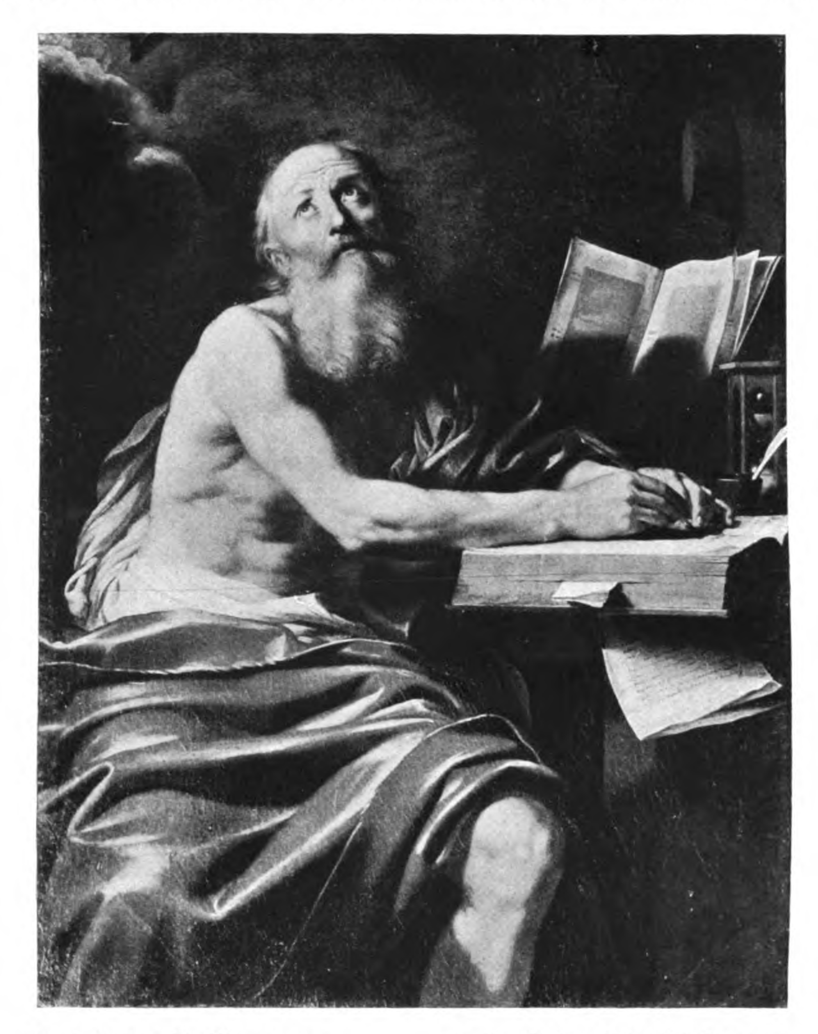
Ein zweites, künstlerisch noch hervorragenderes Werk der gleichen Zeit sei hier angeschlossen; es ist eine büßende Magdalena, die sich 1922 im Münchner Kunsthandel befand und ziemlich allgemein dem Caravaggio selber zugeschrieben wurde (heute in Detroit,



Renieri, Vanitas Troppau, Landesmuseum

U. S. A.). Die Behandlung des Helldunkels und die Modellierung des Nackten ähnelt derjenigen des Dresdner Bildes, auch der Typ des Gesichts, Haltung und Ausdruck sind beiderseits eng verwandt. Indessen wirkt die Magdalena weicher, harmonischer, wofür wohl der Charakter der Darstellung selber bis zu einem gewissen Grade verantwortlich zu machen sein dürfte. Sehr interessant ist die feinfühlige und dabei zeichnerisch präzise Art, wie die Haare sich dem Körper anschmiegen; im gleichen Sinne verdienen die sich delikat ineinander schiebenden und dennoch klar durchmodellierten Finger hervorgehoben zu werden. Bezeichnend ist sodann das Akzessorische: vor allem das tönerne Salbgefäß mit den virtuos aufgefaßten, das Stoffliche charakterisierenden Glanzlichtern, außerdem das Buch mit den an den Ecken bauschig sich emporhebenden Seiten, Eigentümlichkeiten, die man auf nicht wenigen anderen Werken Renieris wiederfinden wird.

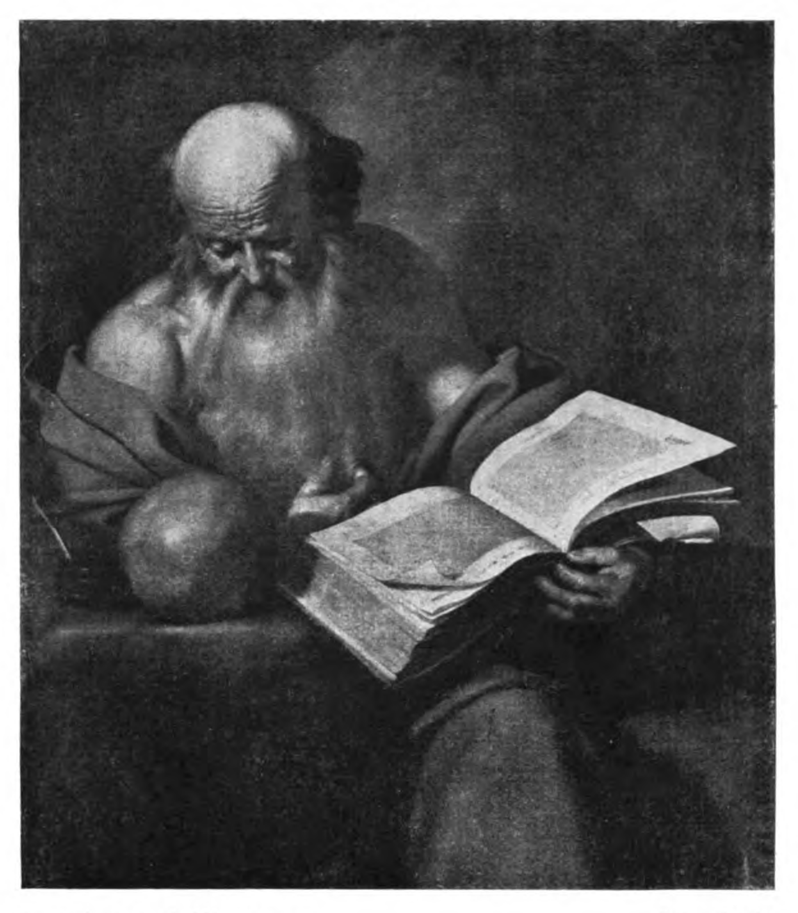
Eine witzige Erfindung des Künstlers, die ausnahmsweise den alten richtigen Namen bis auf den heutigen Tag behalten hat, ist der Bacchus der Sammlung Giustiniani, der lachend den Saft einer Traube in eine Muschel ausdrückt (heute im Möbelspeicher des Charlottenburger Schlosses). Zwar sind Gegenstände dieser Art von Caravaggio und seinen Nachfolgern öfter behandelt worden — u. a. in dem Bacchus der Uffizien, einem Frühwerke des Lombarden selber und in nicht wenigen gleichartigen Gemälden des Manfredi usw. —; allein der Ausdruck des Gesichts und die Natürlichkeit der Bewegungsmotive übertreffen an Unmittelbarkeit und Schlagkraft die meisten dieser Arbeiten. Wiederum ist der Halbakt scharf und hell beleuchtet; die Schattenmassen verbinden sich, wie bei dem hl. Sebastian, zu größeren, sich weich aber bestimmt abzeichnenden Komplexen. Auf der Muschel das gleiche Spiel von Glanzlichtern, das auf den Salbgefäßen der hl. Magdalena zu beobachten war.



Renieri, Der hl. Hieronymus Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Einen Höhepunkt im frühen Schaffen Renieris bezeichnet ein zweites aus der Sammlung Giustiniani stammendes Bild, das in neuerer Zeit unter dem Namen des Bart. Manfredi in die Gemäldegalerie von Sanssouci gelangt ist. Es ist eine Emmausdarstellung in lebensgroßen mächtigen Figuren und von außerordentlicher Sattheit und Brillanz der malerischen Kontrastwirkung. Die Komposition ist nichts als eine geschickte Weiterbildung des von Caravaggio geschaffenen Prototypus (in der Nationalgalerie zu London); der Helldunkeleffekt aber übertrifft an Stärke das — freilich feiner differenzierende — Vorbild. Wieder verblüffen die Akzessorien durch die wirkungsvolle Nachbildung der Stofflichkeit; allerdings könnte man fragen, ob nicht hier in Anbetracht der ernsten Darstellung zu weit in dieser Richtung gegangen worden sei.

Alle Register malerisch-illusionistischen Malenkönnens sind auf der lebensgroßen Ganzfigur der „Vanitas" in Stuttgart gezogen, die in den bisherigen Katalogen seltsamerweise den Namen des Lodovico Carracci trug. Die Neubestimmung auf Renieri bedarf nach dem über seinen Stil Gesagten kaum einer längeren Begründung, denn wenige Bilder zeigen die Eigentümlichkeiten seiner Kunst so vollständig, möchte man sagen, beisammen wie dieses effektvolle, an verschiedenartigen malerischen Wirkungen überreiche Bild. Der Gegenstand ist wieder typisch für den Caravaggiokreis; man nahm solche, dem Gedanken des Naturalismus eigentlich wiedersprechende Allegorien gern zum Vorwand, um die einzelnen stillebenhaft ausgebreiteten Attribute und Symbole mit allem Raffinement der Lichtmalerei charakterisieren zu können. Nichts vermag nun den weiteren Verlauf der Entwicklung Renieris besser zu veranschaulichen als der Vergleich der Stuttgarter Vanitas



Renieri, Der hl. Hieronymus Privatbesitz

mit einer späteren Redaktion des gleichen Themas, die in dem Troppauer Museum aufbewahrt wird. Der Faktor eines einheitlichen warmen Tones, aus dem das menschliche Fleisch und der stoffliche Reichtum der Akzessorien sich weich herauslöst, ist zugunsten einer unruhigen Kontrastik jäher, kaum vermittelter Helligkeiten und Dunkelheiten aufgegeben. Es sieht geradezu so aus, als würde auf jeden einzelnen Effekt ein besonderer plötzlicher Akzent gelegt. Das Ganze wirkt infolgedessen unruhig, hart und mehr linearflächenhaft als räumlich-atmosphärisch; die Hauptmotive der Gewandung haben etwas Schrilles und Starres erhalten, das sich auch auf den Typ der Vanitas selber überträgt und ihn beinahe manieriert erscheinen läßt. Trotzdem ist die stilistische Ähnlichkeit beider Bilder augenscheinlich, sowohl im großen ganzen wie in manchen einzelnen Zügen (man vergleiche z. B. die rechte Hand hüben und drüben); es läßt sich nicht verkennen, daß man es mit der gleichen Persönlichkeit, wenngleich in verschiedenen Phasen ihrer Entwicklung, zu tun hat.[1]

Wie etwa der Übergang vom römischen zum venezianischen Renieri sich vollzogen haben mag, kann der Vergleich des schreibenden hl. Hieronymus in der Berliner Galerie (traditionell dem Domenichino zugewiesen) mit einer etwas früheren Darstellung des gleichen Heiligen andeuten: in der letzteren verrät die weiche Behandlung des Helldunkels und des Gewandes noch fühlbar genug den Zusammenhang mit den rein caravaggesken Schöpfungen, während in der zweiten bereits die schrillen Züge der späteren Zeit überwiegen. Charakteristisch ist hier auch die Prätention des älter werdenden Künstlers, den modischen Ausdruck des Dramatischen und Affektvollen erreichen zu wollen, während er sich vorher mit der Wiedergabe des Zuständlichen und der Kontemplation begnügt hatte. Noch weiter sehen wir ihn auf diesem Wege fortschreiten in der Darstellung der sterbenden Sophonisbe, die in der Kasseler Galerie als Gegenstück zu dem von uns besprochenen Gemälde Vouets aufbewahrt wird. Renieri hat die Komposition übrigens mit einzelnen Varianten und noch energischerer Kon-



Renieri, Dido — Piazzola, Villa Camerini

trastierung der Hauptfiguren gegen den verdunkelten Hintergrund in dem sog. „Guercino“ wiederholt, den die Villa Camerini in Piazzola aufbewahrt; unsere Abbildung ist nach einem eigenhändigen Exemplare hergestellt. Ähnlich wie Vouet sehen wir auch Renieri hier dem gefeierten Vorbilde Guido Renis folgen, dessen edle Gehaltenheit und Pathetik er mit nur teilweisem Erfolge nachzuahmen versucht (eine Einzelwiederholung der weinenden Frau rechts, als Magdalena adaptiert, ist 1822 bei Bangel in Frankfurt als „Guercino“ versteigert worden).

Ein Überblick über die weitere Produktion der späteren Zeit Renieris vermag über seine Kunst nichts wesentlich Neues mehr auszusagen. Ein ausführlicheres Verzeichnis seiner Schöpfungen wird meine in Bälde erscheinende „Malerei des römischen Barock“ enthalten, auf welche ich in dieser Beziehung verweisen darf. Erwähnt sei nur noch eine bisher nicht als Arbeit des Meisters anerkannte, aber sehr charakteristische und künstlerisch bemerkenswerte „Caritas romana“ der Galerie von Modena, die merkwürdigerweise bisher dem Andrea Sacchi zugeschrieben ward, während sie dem Stile nach offenbar in Renieris venezianische Zeit gehört, und ein brillant gemalter männlicher Bildniskopf aus Privatbesitz. So unscheinbar er äußerlich wirkt, so ausdrucksvoll ist er durch die diskrete und dabei in jeder Linie lebensvolle Charakteristik. Der malerische Stil stimmt mit jenem der späteren Gemälde, religiösen und antiken Inhalts, trotz der ganz abweichenden Art der Aufgabe, in merkwürdiger Weise überein.

[1] Über die Troppauer „Vanitas“ vgl. Anzeiger des Schlesischen Landesmuseums in Troppau 1922, S. 47 ff. (H. Voss). — Es ist erwähnenswert, daß Repliken der beiden Renierischen Vanitas-Darstellungen der Stirnwände der Großen Galerie (Galleria del Seiter) im königlichen Schloß zu Turin schmücken (ohne Attribution). Die Zusammengehörigkeit beider Bilder erhält dadurch von anderer Seite her eine Bestätigung, die unsere stilkritischen Folgerungen zur Gewißheit erhebt.



EIN GOTISCHER ALTAR DES ULRICH MAIR VON KEMPTEN

(AUS DER SAMMLUNG DES FÜRSTLICHEN HAUSES ZU STOLBERG-WERNIGERODE)

VON GÜNTHER DENEKE

In der Sakristei der neuen, erst 1880 vollendeten Schloßkirche zu Wernigerode fand sich kürzlich ein großer gotischer Altar mit drei Figuren im Mittelschrein, einem zweiseitig bemalten Flügelpaar und bemalter Rückwand. Dies vom flüchtigen Inventarisator der Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Grafschaft Wernigerode ganz übersehene, auch bei den Bewohnern des Schlosses vollkommen in Vergessenheit geratene Werk ist jedoch einiger Beachtung wert. Es ist einmal ungewöhnlich gut erhalten, an den wesentlichen Teilen, den Bildern in keiner Weise verrestauriert, zum andern macht es mit einem bisher dem Namen nach nicht bekannten Künstler des 15. Jahrhunderts bekannt.

Der Altar gehört nicht zum alten Besitz der fürstlichen Familie von Stolberg-Wernigerode, ist vielmehr erst von dem 1896 verstorbenen Fürsten Otto gelegentlich angekauft. Leider findet sich keine genaue Aufzeichnung darüber, ob er aus altem Besitz, ob er aus Sammler- oder Händlerhand kam. Fürst Otto erwarb vor allem in den 1870iger Jahren allerlei Kunstwerke, um sie in den damals umfassend durchgeführten Neubauten seines Stammschlosses bezw. seines Berliner Palais zu verwenden. Vor 1880 muß das Stück nach Wernigerode gekommen sein, denn es fand damals seinen Platz in der abgelegenen Sakristei. Die ergänzte, jetzt wieder abgenommene Maßwerkbekrönung, sowie das durchweg neue vergoldete Ornament-Vorhanggitter im Mittelschrein sind aber sicher im Lauf der 70er Jahre entstanden; denn sie sind ganz in den Formen der Scheingotik gehalten, die der die Umbauten leitende Architekt vielfach in den Zimmern des Schlosses anwandte. Auch die drei Figuren des Schreines sind damals teilweise neu vergoldet, wenn nicht überhaupt erst hereingesetzt; denn sie sind mit modernen Rundkopfschrauben befestigt, die roh durch die Figuren des rückwärtigen Gemäldes eingebohrt sind, da man dies durch die Aufhängung an der Wand ja sowieso verdeckte. Alle diese Änderungen lassen mit ziemlicher Bestimmtheit darauf schließen, daß der Altar nicht lange im Kunsthandel gewesen ist. Ein Händler würde doch gewiß die Signatur entdeckt und sie nicht überstrichen gelassen, sondern gerade sie wieder hergestellt haben.

Das, was an dem Werk am meisten interessieren muß, sind die Flügel. Sie und der Kastenschrein gehören untrennbar zusammen. Holzart, Muster und Sprüngelung der Goldgründe, Rahmenprofile und alte Reparaturen an den Scharnieren beweisen das schon rein äußerlich. Der stilistische Zusammenhang der Gemälde bekräftigt nur diesen Befund. Im geschlossenen Zustand zeigt der Altar links die großen Figuren des Erzengels Michael mit Schwert und Seelenwage und des Apostels Petrus; rechts des Apostels Andreas und des hl. Georg (Abb.). Alle vor einfarbig himmelblauem Grund, auf blumenbestandenem Rasenboden. Der linke Flügel zeigt innen die Kreuzauffindung durch die Kaiserin Helena (Abb.), der rechte das Martyrium der hl. Ursula und ihrer Begleiter (Abb.); beide auf ornamentiertem Goldgrund. Die Rückseite bringt das Pfingstwunder in großen Figuren ohne alle Staffage oder Raumandeutung (Abb.). Der seiner Predella wie der ursprünglichen Bekrönung beraubte Altar hat diese Maße: Höhe 139 cm, Tiefe 36 cm, Gesamtbreite 3,02 m, wovon je 55 cm auf die Flügel entfallen. Er ist schon in alter Zeit holzfarbig überstrichen mit blau und braunrot abgesetzten Kanten. Der Grund des Mittelschreins ist ganz vergoldet mit eingepreßtem, Stoff nachahmendem Ornament. Das Teppichartige

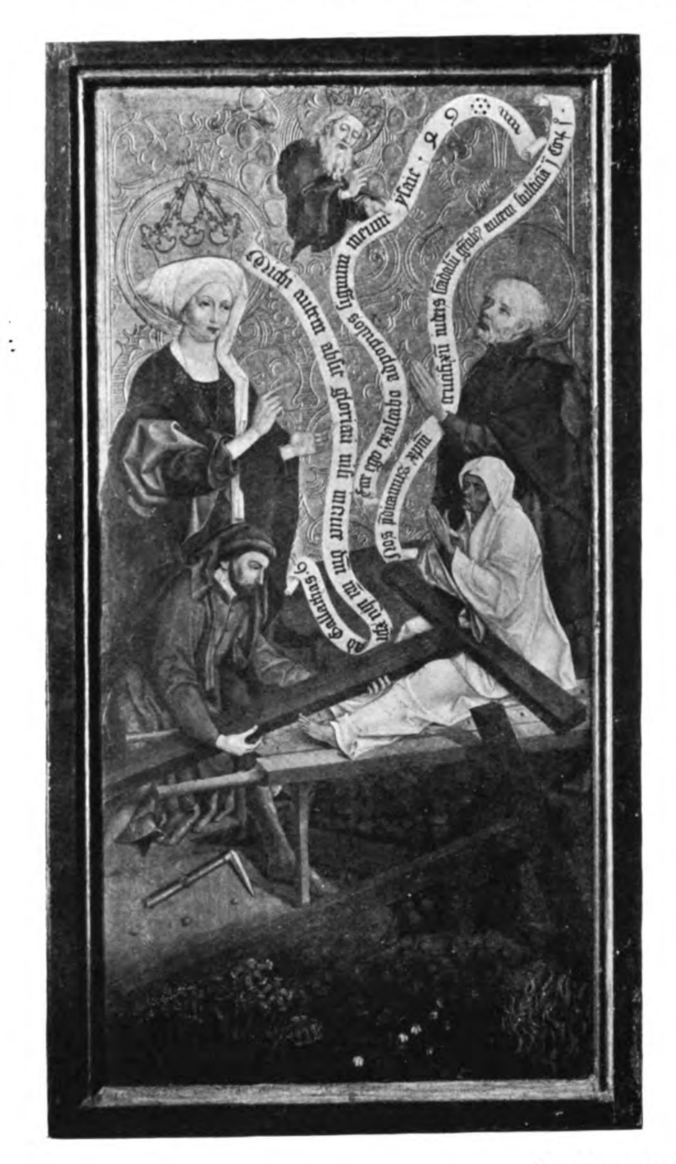


Rückseite des Altars



Der Altar geschlossen

wird dabei noch besonders betont durch eine in $^5/_6$ Höhe quer, sowie an den Schmalseiten senkrecht herablaufende, rot-weiß gewürfelte Borte und die Ausgestaltung des unteren Randes als golden und roter Fransenbehang. Das Ornament selbst bilden breite, blattbesetzte Rankenäste, aus denen sechs große Granatapfel-Bildungen emporwachsen. Diese gaben, einander bogig zugekehrt, die Rahmung ab für die Holzfiguren. Von den drei jetzt darin befindlichen, Maria stehend, Gott Vater (oder St. Nikolaus) sitzend, Johannes Baptista stehend werden sie teilweise schief verdeckt, auch passen die eckigen Plinthen der Skulpturen schlecht auf den abgetreppten Kastenboden. Das alles läßt diese Figuren als ursprünglich unzugehörig erkennen. Sie dürften in die thüringisch-sächsische Spätschule einzureihen sein mit ihrem Übermaß an Falten, dem durch die niedergeschlagenen Blicke leeren Ausdruck der Köpfe mit starkem Oberschädel, vor allem den breit ausladenden, sorgfältig lockig gedrehten Vollbärten. Zeitlich passen sie leidlich zu den Flügeln und sind ebenfalls in die Jahre 1480 bis 1500 zu datieren. Die einfachen glatten Rahmenleisten dieser Flügel sind nach der Bildfläche zu durch einen dünnen Rundstab profiliert und bis hart an den Malgrund heran dunkelblau mit Öl-





Die Innenflügel des Altars

farbe überstrichen. Unter dieser dicken alten bereits ganz versteinten Schmiere steht auf der ehemals hellrot unterlegten Vorderkante der Innenflügel die Künstlerinschrift, nur bei starker Schrägbeleuchtung, aber dann völlig einwandfrei lesbar. Sie beginnt links an der äußersten Ecke, zeigt zu Anfang eine kleine Fehlstelle und setzt sich auf dem rechten Flügel fort. Sie ist in genau den gleichen wohlgebildeten Minuskeln gehalten, wie sie die drei großen Schriftbänder aufweisen, von denen das Bild der Kreuzauffindung durchzogen wird. Sie lautet:

(Im i)ar (MCCC)CLXXXIII haht ulrich mair mahler von Kempten dise fligel gemahlen.

Abgescheuert und von mir ergänzt sind nur die eingeklammerten Buchstaben, die aber nach den erhaltenen wichtigeren leicht in den genau passenden Raum hinein zu denken waren. Bis Kempten steht die Schrift auf dem linken Flügel.

Die Außenseiten tragen Altersspuren nur in Form von geringfügigen Abblätterungen an den unteren Rändern und Blasenbildung im blauen Hintergrund. Einige der Buchstaben der Schriftbänder sind nachgezogen. (1. „mihi autem absit gloriari etc.“ ad gallattas 6. — 2. „ecce ego exaltabo etc.“ Ysaie 49 — 3. nos praedicamus etc.“ 1. Cor. 1.) Die Innenseiten sind wie natürlich noch besser erhalten. Nur der rechte Flügel zeigt in der unteren Hälfte eine senkrechte Rinne von Abblätterungen, die zirka $^1/_2$ cm



Gotischer Altar des Ulrich Mair von Kempten
Rechter Innenflügel, Einzelheit

breit hie und da einen Spalt begleiten, der durch Vorwölben der beiden Bretter hervorgerufen ist, die diese Tafel bilden. Nur hier hat der Restaurator der 1870er Jahre vorsichtig kleine sogleich erkennbare Retuschen angebracht, die z. B. im Gesicht des verwundeten Papstes sich markieren. Auf der Außenseite hat dieser Tafelriß den Grund nicht gelockert. Im ganzen ist also die gesamte Malerei als vorzüglich erhalten anzusehen; die gute alte Sprüngelung geht einheitlich durch, dürfte auch auf den Abbildungen noch erkennbar sein. Zu den Farben ist zu sagen, daß die Flügel beiderseits durch den erneuerten Firnis leuchtender erscheinen, den man der doch gegen die Wand zu kehrenden Rückseite erst gar nicht von neuem gab. Die Frühlingsblumen, die überall den Vordergrund füllen, sind peinlich naturgetreu wiedergegeben, und die Häuser auf dem Ursulabild erscheinen wie porträtähnlich: abwechselnd schiefergedeckte Steinbauten, ziegelgedecktes Fachwerk und strohbräunlich bedachte Hütte. Als stilistische Besonderheit des Meisters wäre vielleicht noch festzustellen die gute Bewegungscharakteristik gerade der kleinsten Nebenfiguren: das wütende Ankrampfen des Teufelchens an der mühlsteinbeschwerten Wagschale, das intensive Zielen des Armbrustschützen, ebenso wie das stumpfsinnig-kraftvolle Aufleiern der Armbrust durch den andern Schützen; auch das scheinheilige Gesicht des die Henker anfeuernden Königs. Die großen Figuren mit ihren elegant glatten Gesichtern sind weit weniger reizvoll und erheben sich in nichts über das konventionelle Niveau vieler ihrer Zeitgenossen. Zu suchen sind diese am ehesten im obersächsischen Kunstkreis. Einige der Altäre im Museum des Dresdener Altertumsvereins zeigen nahe Verwandtschaft, besonders mit den vier Heiligen der Außenseite und den Gestalten der Kreuzauffindung.[1] Überhaupt spukt in den runzlichen und zerknautschten Gesichtern der Nebenfiguren gerade dieses Flügels etwas typisch Sächsisches, wie es später in gewissen Cranach-Schulbildnissen oft wiederkehrt. Am besten und auch am weitesten von diesen obersächsischen Werken abrückend erscheint der Ursulaflügel. Hier bringt auch die Tracht der Frauen — die hohe burgundische Haube! — etwas Unsächsisches hinein. Vielleicht hat hier dem Meister Ulrich von Kempten ein Vorbild vorgeschwebt, das er auf Wanderungen am Mittel- oder Niederrhein sah, ehe er diesen Altar doch wohl für sächsischen Kunstkreis schuf. Gerade diese typisch rheinische Legende mußte ihn um so mehr dazu veranlassen. Ob die Namensgleichheit mit Nikolaus Alexander Mair von Landshut ihn veranlaßt hat, seinen Geburtsort Kempten (es gibt außer diesem einen im Allgäu nur noch ein kleines Dorf gleichen Namens bei Geisenheim) noch später festzuhalten? Jedenfalls ist er eine Persönlichkeit mehr in der langen Reihe von Künstlern aller Art, die dauernd vom Süden heraufwandernd immer wieder der selbst unfruchtbaren mitteldeutsch-sächsischen Malerei und Plastik neues Blut zuführen.

[1] Es kommen in Betracht: Altarschrein aus Großschirma bei Freiberg, dessen Innenflügel in einer Kreuzschleppung und einer Grablegung nahe Verwandtschaft vor allem zu der Kreuzauffindung zeigen. Ferner ein Zweiflügelschrein aus der ehemaligen Bartholomäuskapelle zu Dresden. Vor allem die Ausbildung des Goldgrundes im Mittelschrein als Teppich mit oberer gewürfelter Borte und unterem Fransenabschluß ist besonders typisch für die sächsischen Altäre aus den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts.



DIE BAUTÄTIGKEIT FISCHERS IM FREISTAATE DANZIG

VON HERMANN SCHMITZ

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Baukunst in dem modernen deutschen Kunstleben die Schwesterkünste mehr und mehr überflügelt hat. Nicht nur, daß in ihr während der letzten Jahre eine stetig wachsende Zahl ausgezeichneter Begabungen hervortreten, nicht nur, daß die Reihe einwandfreier Leistungen stetig gewachsen ist: viel bedeutsamer noch ist der allenthalben wahrnehmbare siegreiche Durchbruch klarer künstlerischer Grundgedanken und Formgesetze, so daß das Gesamtbild der besten Schöpfungen ein durchgehendes Gepräge anzunehmen im Begriffe ist. Dieses stillschweigende Übereinkommen gibt die Gewähr einer geschlossenen Stilentwicklung, während in den freien und angewandten Künsten ein kaum übersehbarer Wirrwarr der verschiedenartigsten Richtungen besteht, und über das, was gut und schlecht, was Dauer für die Zukunft hat, die Meinungen weit auseinander gehen. Die durch die Kriegs- und Notjahre bewirkte Abkehr unserer Baukunst von dem Monumental- und Luxusbau und die energische Konzentration auf die brennenden Tagesaufgaben des Industrie- und Bureauhausbaues, der Sportanlagen, namentlich aber des Kleinwohnungs- und des Siedlungsbaues haben die künstlerische und technische Entwicklung der Baukunst auf gesunde Grundlagen der Zweckmäßigkeit zurückgeführt und auch den Sinn weiter Kreise des deutschen Publikums für die Bedeutung architektonischer Fragen, sei es auch zunächst aus praktischen Rücksichten, geweckt. Ein Beweis für die starken Kräfte in der modernen deutschen Architekturbewegung ist die Tatsache, daß nicht nur in den großen Städten, in Berlin, München, Hamburg und Köln, sondern auch in vielen, selbst in weit abgelegenen mittleren Städten selbständige, ja ausgezeichnete Meister erstanden sind und eine für das Kulturleben dieser Orte und ihrer Umgebung richtungweisende Tätigkeit entfaltet haben. Dazu gehört der Freistaat Danzig, der in dem städtischen Oberbaudirektor und Professor an der technischen Hochschule Dr. Friedr. Fischer einen Baumeister besitzt, der in vorbildlicher Weise die besten Bauüberlieferungen dieses alten Vorortes deutscher Kultur im Geiste der Jetztzeit lebendig gemacht hat. Das ist um so erfreulicher, als Danzig und das deutsche Bauernland des Danziger Werders, abgeschnitten vom Reiche, mit Anstrengung um die Erhaltung und Fortentwicklung ihrer Kultur kämpfen müssen. Als kleine Beweise der erfolgreichen Wirksamkeit des Freistaates auf künstlerischem Gebiet sind den meisten Lesern wohl schon die schönen Danziger Freimarken mit dem Stadtwappen, den zwei Kreuzen, sowie die silbernen Geldstücke mit der Marienkirche, einer Kriegskogge usw. begegnet.

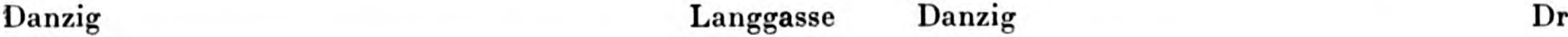
Zunächst verdient die Tätigkeit Fischers in der Stadt selbst Beachtung, weil sie auf das ganze Bild namentlich der alten Stadt Einfluß zu gewinnen beginnt, und weil hier die aktuelle Frage des farbigen Anstrichs in musterhafter Weise gelöst wird. Als ein Zeugnis des feinen künstlerischen Taktes des Baumeisters sei der Umbau der Dresdner Bank an der rechten Seite (d. h. rechts nach dem Wasser zu) des Langen Marktes genannt (Abb.). Er entstand aus einer der Putzfassaden des 19. Jahrhunderts, wie sie rechts davon auf der Abbildung ähnlich zu sehen ist, die aber glücklicherweise nur vereinzelt die stolze Reihe der hochgiebeligen schmalen Fassaden dieses neben dem münsterschen Prinzipalmarkt schönsten Platzes der deutschen Spätrenaissance unterbrechen.



Danzig Langgasse



Danzig Dresdner Bank



Die beiden Giebel der von Fischer umgebauten Doppelfassade fügen sich, obzwar von völlig neuartiger Linienführung, organisch dem Rhythmus der Nachbarn des 17. Jahrhunderts ein. Das gleiche gilt von der gelben durch schwarze Streifen gehobenen glatten Fassade. Überraschend ist aber besonders das selbstverständliche Zusammenwirken der in ganz modernen sachlichen Formen gehaltenen Ladenvorbauten mit der älteren, durch die steinernen Beischläge belebten Umgebung. Dieses und eine Reihe anderer Beispiele sind richtunggebend für die moderne Denkmalpflege, indem sie zeigen, daß auch die Formen unserer Zeit mit denen der historischen Stile sich vertragen, wenn sie nur wirklich künstlerisch sind.

Dafür ist besonders lehrreich die an einzelnen Stellen von Fischer begonnene Befreiung alter Renaissance- und Barockfassaden von späteren Zutaten und ihre farbige Erneuerung. Auch hier sind nicht die archäologischen Rücksichten maßgebend, nicht eine Zurückversetzung in einen fraglichen ursprünglichen Zustand: sondern die lebendige Wirkung im Straßenbilde. Nur große ruhige Farbflächen, in wenigen gelben oder seegrünen Tönen, werden erstrebt, dagegen eine farbige Zergliederung der Fassade, wie sie jetzt in mehreren alten Städten zum Nachteil der Gebäude gepflegt wird, vermieden. In einer vor kurzem erlassenen Ordnung der städtischen Baubehörde sind den Besitzern der Danziger Häuser drei vorgeschriebene zueinander abgestimmte Farben für den Neuanstrich der Häuserfronten freigegeben worden. Wer eine andere Farbe wählen will, muß sich vorher mit der Baubehörde ins Benehmen setzen. Auf diese Weise ist die Gewähr für die Entstehung eines harmonischen farbigen Straßenbildes gegeben. Es ist hier der Entwurf Fischers für die Umgestaltung der auf den Langen Markt stoßenden Langgasse abgebildet und daneben ein Ausschnitt der Langgasse im jetzigen Zustand. Den Mittelpunkt bildet die alte Barockfassade des Uphagenhauses, das bekanntlich im Inneren mit seiner ur-



Brösen, Katholische Kirche Eingangseite

sprünglichen Ausstattung als Wohnung einer Danziger Patrizierfamilie des Barock und Rokoko museumsmäßig erhalten ist. Die beiden flankierenden Häuser zeigen die flächenzerstörende Wirkung der aufgeklebten Putzverzierungen der Neurenaissance und der Läden und Reklameschilder. In dem Entwurf für die Wiederherstellung präsentieren sich die Häuser befreit von diesen Auswüchsen mit glatten Fassaden und in farbigem Gewande. Auch den durch späteren Putz und Dekor beeinträchtigten Backsteinfassaden hat Fischer seine Aufmerksamkeit geschenkt, und, wie die Erneuerung des Sparkassenbaues auf Grund mittelalterlicher Reste dartut, so ist auch hier aus den alten Formen etwas völlig Zeitgemäßes, Neues geworden.

Die Wiederbelebung des Ziegelrohbaues ist überhaupt eine der erfreulichsten Erscheinungen in der modernen Baukunst Ostdeutschlands, wofür besonders schöne Zeugnisse in Hamburg, Schleswig-Holstein, Königsberg und bei uns in Berlin zu nennen sind. Danzig ist in erster Linie durch Fischers Tätigkeit zur Wiederaufnahme der Backsteintraditionen des 18. Jahrhunderts im Geiste der Gegenwart gekommen. Dafür ist ein Beispiel die vor den Toren Danzigs in Langfuhr entstandene Siedelung an der Oster- und Westerzeile (Abb.). Bisher ist erst eine breite Straße mit zweistöckigen Reihenhäusern auf beiden Seiten fertig. Die Hauptwirkung wird durch das abgewogene Verhältnis der Bauten zum Querschnitt der Straße erreicht. Die Anlage wird als städtebauliche Schöpfung nach ihrer Vollendung zur Geltung kommen, wenn die anschließenden Baublocks in ähnlicher Weise bebaut worden sind und das Ganze eine geschlossene Gruppe abgibt. Die Siedelung wird dann mit den besten Neuschöpfungen der Art wetteifern, unter denen die Krone zweifellos der eben der Vollendung entgegengehenden großen Backsteinsiedelung des Arbeitsministeriums von Mebes und Emmerich an der Potsdamer Chaussee in Zehlendorf-West gebührt.

In gleicher Weise aus den sachlichen Erfordernissen und den Bedingnissen des Bodens heraus sind die Landhäuser Fischers gestaltet. Sie sind unter geschickter Ausnutzung des Terrains mit Berücksichtigung einer günstigen Sonnenlage für die Hauptzimmer und eines freien Ausblicks angeordnet. In den schlichtesten Formen und weiß verputzt, nur durch die richtige Verteilung der Fenster und die Proportionen wirkend. In seltenen Fällen ist ein Säulenmotiv oder dergleichen verwendet, doch auch ohne das erkennt man den geistigen Zusammenhang dieser Landhausarchitektur mit den besten Landhäusern des 18. Jahrhunderts in der Danziger Gegend, von denen in den letzten Jahrzehnten allerdings viele verschwunden sind. Für die Baugeschichte ist beiläufig die Tatsache von Interesse, daß am Ende des 18. Jahrhunderts nach der Einverleibung Danzigs in die preußische Monarchie der damalige führende preußische Nutzbaumeister, der Oberbaurat David Gilly, auf

das Danziger Bauwesen Einfluß nahm und auch einige Zweckbauten in Danzig und auf dem Werder errichtet hat. Von seinem Schüler Held stammt das mit einem Bohlendach gedeckte Schauspielhaus, das in etwas umgeänderter Gestalt dicht bei dem berühmten Zeughaus van Obbergens noch erhalten ist. Als Beispiele der Fischerschen Landhausarchitektur sind hier das eigene Haus des Baumeisters auf einer Anhöhe am Ende eines kleinen Tales bei Zoppot und das ebenfalls auf einer Zoppoter Höhe liegende Sommerhaus des Herrn Dr. Muscate abgebildet. Das letztere öffnet sich nach rückwärts gegen die Danziger Bucht hin. Hier ist deshalb eine breite Terrasse angelegt, die durch zwei vorgeschobene Flügelbauten flankiert ist. Die beiden Flügelbauten enthalten achteckige Räume mit je drei Fenstern nach verschiedenen Himmelsrichtungen, so daß von diesen sonnigen Räumen und von der windgeschützten Terrasse der herrliche Blick auf die See genossen werden kann. Dicht bei Danzig am Eingang der großen Allee nach Langfuhr, einer der schönsten Alleeanlagen des 18. Jahrhunderts mit vier Reihen alter Räume, erhebt sich als die jüngste Schöpfung das Landhaus des Herrn Siebenfreund, des um das Kunstleben in Danzig verdienten Vorsitzenden des Kunstvereins. Erfreulicherweise erbaut Fischer soeben auch ein großes Landhaus bei Berlin, und zwar im Grunewald am Hertasee.



Brösen, Katholische Kirche Chorseite

Von den weiteren Schöpfungen Fischers verdient die eben vollendete katholische Kirche in Brösen Beachtung von seiten der Freunde der kirchlichen Baukunst, die gerade in diesem und dem vorigen Jahre auf mehreren Tagungen das Problem des Kirchenbaues eifrig besprochen haben (Abb.). Allgemein ist die Überzeugung, daß die Anlehnung an den gotischen und romanischen Stil für den Kirchenbau der Neuzeit endgültig erledigt ist. Was aber an die Stelle setzen, das ist die Frage! Nun, der schlichte Putzbau, den nach den Zeichnungen des Baumeisters die Fischer und kleinen Handwerker meist nach Feierabend in dem Danziger Fischerdorf aufgeführt haben, beweist zur Genüge, daß auch die kirchlichen Bauaufgaben aus dem Geiste unserer Zeit natürlich und befriedigend zu lösen sind, ohne daß es dabei großer mystischer und „kosmischer“ Erwägungen bedarf.

Es versteht sich von selbst, daß die Grundsätze sachlicher und konstruktiver Gestaltungsweise, die das Äußere der Fischerschen Bauten kennzeichnen, ebenso in der Innenausstattung herrschen, wie die Landhäuser und die Siedlungswohnungen und auch die Bankumbauten dartun. Die Raumbildung, Decken- und Türgestaltung, Treppen, Einbauten, Gitter und selbst die Möbel, soweit sie vom Baumeister entworfen, sind in den einfachsten zweckmäßigsten Formen und, was nicht unwichtig ist, so gehalten, daß ihre Herstellung ganz von den heimischen Bau- und Kunsthandwerkern erledigt



Danzig Siedelung



Zoppot, Landhaus Muscate Gartenansicht



Zoppot, Landhaus Muscate Gartenansicht

werden kann. Dieses letztere ein Ziel, das von außerordentlichem Einfluß auf die Gesundung des heimischen Handwerks ist, das ja allenthalben durch die jahrzehntelange Erziehung an ornamentreichen Vorlagenwerken auf den Baugewerk- und Fachschulen verwirrt worden ist. Von nicht minderer Bedeutung in dieser Beziehung ist die in der gleichen Richtung wirkende Lehrtätigkeit Fischers an der Technischen Hochschule in Danzig, indem den angehenden Baukünstlern im Augenblick nichts so notwendig ist wie die Einsicht, daß nur aus der Konstruktion und sachgemäßen Behandlung des Baumaterials heraus die neue Baukunst geboren werden kann. Lehren, die erfreulicherweise mehr und mehr an den Bauschulen platzgreifen und zu deren besten Vertretern neben Fischer Lehrer wie Schmitthenner in Stuttgart, Tessenow in Dresden und Schmohl und Büning in Berlin gehören.



Zoppot Landhaus Fischer

DAS NEUERÖFFNETE MUSEUM OSTASIATISCHER KUNST IN BERLIN

VON CURT GLASER

Mit der Eröffnung der ostasiatischen Kunstabteilung ist eine der hervorragendsten Sammlungen der Berliner Museen endlich aus langjährigem Dornröschenschlaf erlöst worden. Man kennt die Kämpfe, die Bode um einen seiner Lieblingspläne, das ostasiatische Museum in Dahlem, geführt hat. Sein weit ausgreifender Plan konnte zunächst nicht erfüllt werden, aber im kleineren Rahmen wird sein Gedanke doch nun zur Tat, und die jüngste Schöpfung seiner weit ausschauenden Museumspolitik, die den noch vor einem Menschenalter verhältnismäßig bescheidenen Kunstsammlungen des preußischen Staates Weltrang zu verleihen verstanden hat, eben die ostasiatische Kunstabteilung, hat doch nun eine Heimstätte gefunden.

Allerdings mußte sie mit einer Reihe von Räumen in dem unglücklichsten Museumsbau, über den Berlin verfügt, in dem durch den Umzug der Sammlungen in das Schloß freigewordenen ehemaligen Kunstgewerbemuseum, fürlieb nehmen. Je schwieriger aber die Aufgabe, um so größer das Verdienst derer, die sie so glücklich gelöst haben, daß man schlechthin von einer Musterleistung im museumstechnischen Sinne zu sprechen berechtigt ist. Mit den einfachsten Mitteln mußten die vorhandenen Räume zur Aufnahme der für so andere Verhältnisse geschaffenen Kunstwerke hergerichtet werden. Die Decken wurden niedriger gelegt, die Wände in diskreten Farben getönt, an einzelnen Stellen Nischen eingebaut, kastenförmige Wandbänke als Sockel aufgestellt, endlich das scharfe Tageslicht durch weißen Anstrich der Fenster abgeblendet.

Es bestand bei all dem keineswegs die Absicht, japanische Innenräume nachzuahmen. Von solchen Stilfexereien hat man sich glücklich freigehalten. Der Charakter des Museums als eines möglichst neutralen Rahmens zur Darbietung von Kunstwerken ist durchaus gewahrt, alles dieser vornehmsten Aufgabe untergeordnet. Es soll in dieser Abteilung, die — einer seit langem gestellten Forderung Folge leistend — sich aus dem Zusammenhang des Völkerkundemuseums gelöst hat, kein ethnographischer oder religionsgeschichtlicher Unterricht, ja kaum noch ein kunstgeschichtlicher Unterricht erteilt werden, es sollen lediglich Kunstwerke hoher Gattung zum Genuß gestellt werden, und sie werden darum so ausgestellt, daß dieser Genuß möglichst wenig beeinträchtigt werden kann. Das Museum negiert gleichsam sich selbst und erfüllt damit am besten seinen Zweck, der niemals Selbstzweck sein darf. Sein Direktor hat die schwerste Tugend der Enthaltsamkeit geübt, indem er nicht der Verführung unterlegen ist, möglichst viel zu zeigen, damit die Leute sehen, was alles sein Museum besitzt, sondern indem er sich entschlossen hat, kein Stück mehr auszustellen, als in den eben verfügbaren Räumen so zur Geltung gebracht werden kann, daß jeder Gegenstand das ihm gebührende Maß von Aufmerksamkeit auf sich zu lenken imstande ist.

In regelmäßigen Abständen sollen Teile der Schausammlung ausgewechselt werden. Den Freunden ostasiatischer Kunst wird also im Laufe der Zeit der gesamte Besitz des Museums, soweit er ausstellenswert ist, vorgeführt werden, und für besondere Interessenten sollen später Studienräume zur Verfügung gestellt werden. Der Besucher aber, der in eine ihm so fremde Welt eintritt, soll nicht durch Überfülle geschreckt, nicht durch die Angst, er könne nicht fertig werden, von Saal zu Saal gehetzt werden, es soll ihn vielmehr von allem Anfang die Stimmung ruhiger Beschaulichkeit überkommen, die allein geeignet ist, den Menschen zum Genuß von Kunstwerken gelangen zu lassen.

Die Vorbedingung einer also anspruchsvollen Aufstellung ist das hohe Niveau der Sammlung, und man darf sagen, daß auch in dieser Hinsicht das neueröffnete Museum jede berechtigte Erwartung erfüllt. Selten glückliche Umstände waren bei seiner Begründung und bei seinem Ausbau vereinigt. Ernst Grosse, der erste Gelehrte, der sich in Deutschland ernsthaft um östliche Kunst bemühte, stellte ihm nicht nur von Anfang an seine reichen Kenntnisse und Erfahrungen zur Verfügung, war jahrelang als Einkäufer in Japan und China tätig, sondern übergab endlich auch die einzigartige Sammlung, die er selbst für die bekannte Freiburger Kunstfreundin, Frau Dr. Meyer,

angelegt hatte, dem Berliner Museum. Gustav Jacoby, der erfolgreichste Sammler japanischer Kunst in Berlin, vermachte ebenfalls seine Schätze dem Museum, dessen Leiter, Direktor Kümmel, wiederum in Japan aus den besten Quellen, vor allem den Beständen des früh verstorbenen, kenntnisreichen Kunsthändlers Hayashi, der durch Grosse dem Berliner Museum verpflichtet worden war, schöpfen durfte.

So wuchs im Laufe verhältnismäßig kurzer Zeit eine Sammlung heran, die auch von anspruchsvollen Kennern des Ostens mit Achtung genannt wird, und es blieb nur die Frage, wie diese empfindlichsten aller Kunstwerke einer breiteren Öffentlichkeit so zugänglich zu machen seien, daß sie dem Uneingeweihten nicht als fremdländische Kuriositäten erscheinen, sondern daß sie auf jeden Empfänglichen als Kunstwerke unmittelbar überzeugend und fesselnd wirken. Es wurde schon gesagt, daß auch diese zweite Aufgabe von Kümmel und seinem Assistenten William Cohn vorbildlich gelöst worden ist.

Nur an wenigen Stellen spürt man die Kompromisse, zu denen die gegebenen Raumverhältnisse notwendig zwingen mußten, wie in dem ersten großen Saale der vorbuddhistischen Kunst Chinas, dessen schwere italienische Kassettendecke sehr wenig zu den feierlichen Sakralbronzen paßt, die den Hauptinhalt des Raumes ausmachen. Ein stolzer Besitz ist in diesem Saale vereinigt. Außerhalb von Peking und der berühmten Sammlung des Herrn Sumitomo in Osaka wird man an wenig Stellen eine solche Reihe erstklassiger Bronzen der ältesten Epochen chinesischer Kunst finden. Daneben allerdings kommt die altchinesische Töpferei zu kurz. Allein die Grabkeramik der Han-Zeit ist würdig vertreten. Im übrigen sind hier noch Lücken, die aber unschwer zu füllen sein dürften, da der Boden Chinas noch immer äußerst ergiebig zu sein scheint.

Eine andere große Lücke wird in dem folgenden Saale fühlbar, der der buddhistischen Kunst gehört. Es fehlen Beispiele der monumentalen chinesischen Steinskulptur, wie sie vor allem im Verlaufe des letzten Jahrzehnts in nicht geringer Zahl in amerikanische und europäische Sammlungen gelangt sind. Man begreift es, daß Deutschland von diesem Wettbewerb bisher ausgeschlossen gewesen ist. Aber hier nachzuholen, was versäumt werden mußte, wird eine der vornehmsten Aufgaben der nächsten Zukunft sein. Auch in dieser Hinsicht dürfte das chinesische Riesenreich noch ergiebiger sein als das kleine Japan, das seinen Kunstbesitz sorgfältig registriert hat und so streng behütet, daß Meisterwerke buddhistischer Kunst, wie sie die Berliner Sammlung glücklicherweise besitzt, nur schwer mehr das Land verlassen werden. Der schöne Dainichi gibt eine gute Anschauung von der klassischen Epoche japanischer Bildnerei, der Blüte der Narazeit, und das Fragment eines hölzernen Buddhahauptes ist unübertroffen in der ernsten Größe östlicher Gottesdarstellung. Ein paar erlesene Beispiele buddhistischer Malerei der Kamakurazeit geben dem Saale die Stimmung hoher Feierlichkeit.

In das China der Sung-Zeit führen die zwei folgenden Räume. An die Stelle der in Gold und Farben prunkenden Heiligenbilder des buddhistischen Glaubens, die durch die fünf Arhat-Darstellungen des Hsi-chin Chüh-shih würdig repräsentiert sind, treten die einfarbigen Tuschmalereien, von denen die Sammlung ein köstliches Beispiel in dem Wildgänsepaar des Muhsi besitzt. Leider sind die zwei unendlich zarten Hängebilder durch einen Shaka im roten Gewande geschieden, ein prachtvolles Stück, das aber seine Nachbarn um ihre volle und reine Wirkung bringt. Es ist eine der wenigen Stellen, an denen man sich zu Einwendungen herausgefordert findet. In Pultschränken liegen Blätter eines Albums mit Landschaftsbildern der Sung-Zeit, das den hochberühmten Stücken der Art, die in japanischen Sammlungen verwahrt werden, kaum nachsteht. In Wandkästen stehen köstliche chinesische Teeschalen von jener dunkel gefleckten Art, die man Temmoku nennt, und Kästen aus farbig gemaltem oder mit Perlmutter eingelegtem Lack.

Die ältesten Goldlackarbeiten Japans, von denen das Museum ein paar köstliche Proben besitzt, die frühen Schwertstichblätter, ausgewählte Beispiele einer großen Sammlung, und eine Reihe der unübertroffenen Schwertklingen leiten über zu dem Japan der Ashikaga-Zeit, das ganz unter dem Eindruck der überlegenen Kunst des China der Sung-Kaiser steht. Zwei Reiherbilder des Nōami bilden in dem folgenden Raume das Gegenstück zu den Wildgänsen des Muhsi, ein wenig weltlicher, ein wenig eleganter, wohl sogar brillanter, wenn man auf das einfache Schwarz-Weiß der Tuschmalerei dieses Wort anwenden will, aber mit dieser Einschränkung, die nur gegenüber der Meisterschöpfung des chinesischen Vorbildes gilt, doch etwas vom Besten, das in dem Japan der Ashikaga-Zeit entstanden ist. Das Bild eines Hahnes vertritt nicht unwürdig den größten Meister

der Epoche, den zu seiner Zeit auch in China hochberühmten Sesshū, ein paar Landschaften, vor allem das köstliche Bild des Nichokuan, vollenden den Eindruck der malerischen Leistung der Epoche, der wiederum durch Töpferarbeiten, die dunkelbraunen Teeurnen aus Seto, die in den feinsten Tönungen des Grau schimmernden Teeschalen der in Karatsu ansässigen koreanischen Handwerker, klassische Lackkästen und die Stichblätter, die Meisterleistungen der Kunstschmiede Japans, bereichert wird.

Eine neue Welt öffnet sich in der Tokugawa-Zeit, der ein großer zweigeteilter Raum gehört. Das östliche Barock setzt ein, die Epoche glänzendster Entfaltung dekorativer Kunst, der höfische Prunk der Zeit spiegelt sich in den großen, goldgründigen Setzschirmen, auf denen in farbenprächtige Gewänder gekleidete Frauen in den Beschäftigungen des Müßiggangs dargestellt sind, und einem mit raffiniertestem Geschmack geordneten Bücherstilleben. Als kostbarsten Schatz hütet die Berliner Sammlung eines der seit alter Zeit gefeierten Lackwerke des Meisters Kōetsu, einen Schreibkasten, in dessen Goldgrund große Blei- und Perlmutterplatten eingelegt sind, die das Miwaheiligtum mit seinem Zypressenhain darstellen, einen der ganz wenigen Lacke des großen Meisters, die ihr Vaterland verlassen haben. Eine Reihe von Masken für das Nō-Spiel und eines der prunkvollen Brokatgewänder, die in dem gleichen Spiel verwendet wurden, erinnern an das klassische Drama Japans, das in der älteren Tokugawa-Zeit seine Ausbildung erfuhr.

Die reichen Töpferarbeiten aus Satsuma und Kyōto, die farbigen Teeschalen der Raku-Meister vervollständigen im nächsten Raume das Bild der künstlerischen Kultur der Epoche, in der die Teezeremonie ihre höchste Ausbildung erfuhr. Ein eigener Schrank zeigt das mit raffiniertestem Geschmack gewählte Gerät dieser ästhetischen Feierlichkeit bis auf die gußeisernen Wasserkessel.

Lackarbeiten und Malereien des China der Ming- und Ching-Zeit füllen den folgenden Raum. Das große Bild eines Regensturms von Wu I-hsien ist eine der eindrucksvollsten, das Makimono mit den Landschaften der vier Jahreszeiten von Chiang Sung eine der zartesten Schöpfungen der Epoche. Gewiß kann man hier vieles vermissen. Es fehlt das Porzellan, das Glas, es fehlen die Arbeiten in Jade und anderen Halbedelsteinen. Aber Sammlungen dieser Kunstzweige besitzt das Schloßmuseum, und man begreift es, daß die beschränkten Mittel des neugegründeten Museums es nicht gestatteten, mit diesem alten Besitz in Wettbewerb zu treten.

Japanische Kunst des späten 18. und 19. Jahrhunderts macht den Beschluß. Ein schönes Bild des Buson mit Raben im Regen, ein Triptychon des virtuosen Pinselmeisters Hōitsu Sakai veranschaulichen die Malerei der Epoche. Die aus Lack gefertigten Medizinbüchschen, von denen das Museum aus der Sammlung Jacoby eine große Zahl vorzüglicher Exemplare besitzt, sind für Japan das gleiche, was für das Frankreich des 18. Jahrhunderts die Dosen und Tabatieren gewesen sind, die Schwertzieraten der Gotomeister zeigen das Goldschmiedehandwerk auf der Höhe einer virtuosen Materialbeherrschung, und auch die Töpferkunst endet in einem freien Spiel der Formen und Farben.

Der Besucher der Sammlung betritt zuerst diese letzten Räume, um von den raffiniertesten Ausläufern einer Kunst zu ihren strengen und großartigen Anfängen emporzuschreiten. Auch dies ist eines der Kompromisse, die durch die gegebenen Räume bedingt waren. Aber es wird nicht immer so bleiben, da die ostasiatische Kunstabteilung nur einen Teil bildet in dem größeren Zusammenhang des asiatischen Museums, das in den Erdgeschoßräumen des Völkerkunde- und des ehemaligen Kunstgewerbemuseums, die durch einen Übergang verbunden werden sollen, entstehen wird. Eine indische Kunstabteilung ist uns versprochen worden. Hoffentlich wird auch dieses Versprechen eines Tages ebenso eingelöst wie nun das der ostasiatischen Kunstabteilung. Dann wird, wie es natürlich ist, der Bronzesaal den Eingangsraum bilden. Aus dem Bereiche indischer Kunst wird er den Beschauer unmittelbar in die so anders geartete Welt des fernen Ostens einführen und ihn auf die Schöpfungen der Kunst des chinesischen Buddhismus vorbereiten, von der dann hoffentlich auch eine reichere Anschauung gewährt sein wird. Denn nichts mehr als gerade die vorbildliche Lösung der ersten Aufgabe, der Aufstellung der schönen und reichhaltigen Sammlung, die er verwaltet, verpflichtet ihren Leiter, mit allen Kräften sich nun der zweiten Aufgabe zuzuwenden, die Sammlung weiter so auszubauen, wie es der stetig fortschreitenden Erkenntnis östlicher Kunst entspricht.

Verantwortliche Redaktion: I. V. Dr. ADOLF JANNASCH, Berlin C., Kaiser-Friedrich-Museum. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstr. 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig. — Netzätzungen von Kirstein & Co., Leipzig



Annibale Carracci, Kreuzigung San Niccolò, Bologna

Zu dem Aufsatz des Heftes 5/6:
Heinrich Bodmer, Die Jugendwerke Annibale Carraccis



ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

MIT MONATSRUNDSCHAU



58. JAHRGANG * HEFT 8

E. A. SEEMANN * VERLAG * LEIPZIG
1924

INHALT
des 8. Heftes

TEXT

BILDER

BEILAGEN:

Diesem Heft liegt eine Radierung von Willi Münch-Khe bei.

Der Preis für den Jahrgang beträgt G.-M. 36.— / Preis dieses Heftes G.-M. 4.—



Pieter van Angellis, Wanderbühne [illegible]

DAS FLÄMISCHE [illegible]
IN DER ERSTEN HÄLFTE DES [illegible]

PIETER VAN ANGELLIS UND PHILI[illegible]

VON WILHELM VON BO[illegible]

W[illegible] der südlichen Nieder-
[illegible] im allgemeinen ein
[illegible] muß, so pflegt
[illegible] dieser Zeit noch
[illegible] wenigen Wor-
[illegible] auf Grund
[illegible] benen P. J.
[illegible] sen ver-
[illegible] doch,
[illegible] pfig
[illegible]
[illegible] wenigen
[illegible]

[illegible] Folgen [illegible]
W[illegible] Kultur ein [illegible]
unterge[illegible] Bilder [illegible]
licht gez[illegible]
denen Richt[illegible]
Barocks, gebra[illegible]
auf das flämische G[illegible]
Lambrechts, Balthas[illegible]
mentlich vom älteren Ja[illegible]
verhaltnismäßig häufig Bi[illegible]
zelne die Künstler von gunst[illegible]
lehrten, als sie uns aus öffentl[illegible]

TEXT



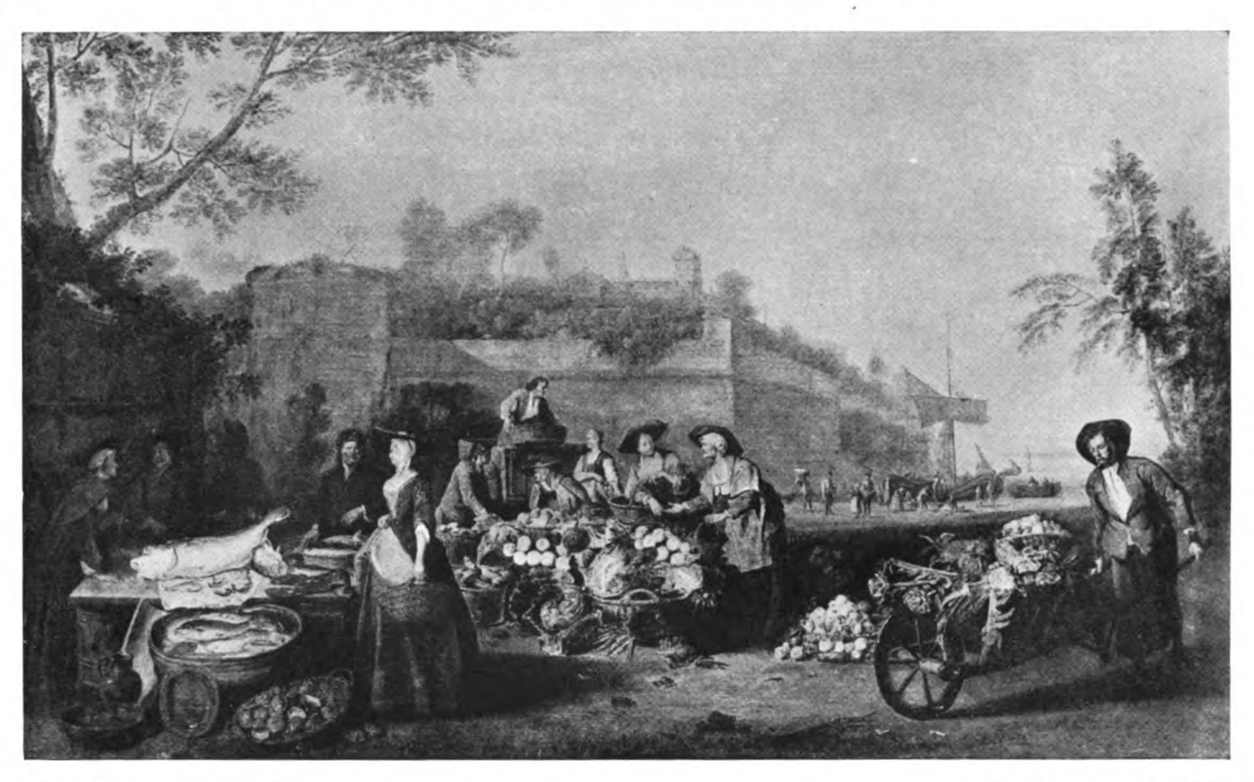
Pieter van Angellis, Wanderbühne — Berlin, Kunsthandel 1924

DAS FLÄMISCHE SITTENBILD IN DER ERSTEN HÄLFTE DES XVIII. JAHRHUNDERTS

PIETER VAN ANGELLIS UND PHILIPP VAN SANTVOORT

VON WILHELM VON BODE

Wenn schon für die Malerei der südlichen Niederlande im 18. Jahrhundert im allgemeinen ein starker Verfall konstatiert werden muß, so pflegt man diesen für das Sittenbild dieser Zeit noch besonders zu unterstreichen und mit wenigen Worten abzufertigen. Selbst Oldenbourg, der auf Grund eines 1908 für die Berliner Galerie erworbenen P. J. v. Angellis F. 1725 bezeichneten Bildes diesen vergessenen Maler lobend hervorhebt, erklärt doch, daß damals „das flämische Genrebild in einer zopfig schablonenhaften Spießbürgerlichkeit erstarrt sei". Der furchtbare Krieg hat als eine der sehr wenigen segensreichen Folgen aus einem recht bescheidenen Winkel der Kultur eine große Zahl freilich meist untergeordneter Bilder aus Privatbesitz ans Tageslicht gezogen, die uns Aufklärung nach verschiedenen Richtungen, namentlich für die Malerei des Barocks, gebracht haben. Dies gilt auch in bezug auf das flämische Genrebild dieser Zeit. Von J. B. Lambrechts, Balthasar van den Bossche und namentlich vom älteren Jan Josef Horemans kamen verhältnismäßig häufig Bilder vor, von denen einzelne die Künstler von günstigerer Seite kennen lehrten, als sie uns aus öffentlichen Sammlungen



Pieter van Angellis, Markt Berlin, Kunsthandel 1903

bisher bekannt waren. Vor allem haben sie uns aber mit ein paar anderen Künstlern der gleichen Zeit und Richtung bekannt gemacht, die ihren Antwerpener Zeitgenossen wesentlich überlegen sind.

Den Pieter Angellis führt Oldenbourg in seinem trefflichen „Handbuch der flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts“ als Meister der „pastoralen Malerei“ an. Er hat den in öffentlichen Galerien bisher fehlenden Künstler wohl nur nach unserem Bilde beurteilt, das jene Charakteristik durch den flotten jungen Burschen und die Art, wie er sich der behäbigen Bürgersfrau nähert, einigermaßen berechtigt erscheinen läßt. Aber ein paar andere, zum Teil wesentlich größere Werke des Meisters, die in Berlin aufgetaucht sind, geben doch einen anderen Begriff vom Künstler; von „zartgefärbten Idyllen“ kann hier nicht die Rede sein, obwohl sie mit jenem kleinen Bilde der Berliner Galerie gut zusammengehen. Zur Zeit befindet sich hier im Handel ein figurenreiches Hauptwerk des Künstlers, das einen Quacksalber vor seiner Bühne zeigt, wie er seine Kuren dem versammelten Publikum anpreist (Abb.). (Es mißt 88 cm in der Breite und 69 cm in der Höhe und ist auf Leinwand gemalt.) In dem Gedränge unterhalb der Bühne fällt eine Zigeunerin auf, die einer vornehmen Dame wahrsagt; neben ihr bietet eine Obsthändlerin ihre Ware aus; ein paar behäbige Mönche von lebensvollen Typen stehen neben reich aufgezäumten Maultieren; daneben eine geschlossene Karosse mit der Herrschaft darin, ein vornehmer Pole in reicher Tracht, zahlreiche Bauern und Bürgersleute. Der Künstler schwelgt förmlich darin, in seinen zahlreichen kleinen Figuren die mannigfaltigsten Typen zu schildern und scharf zu charakterisieren. Dadurch unterscheidet sich das Bild wesentlich von ähnlichen Motiven des David Teniers, der seine wenigen typischen Figuren regelmäßig wenig verändert wiederholt. Neben einigen oberflächlich behandelten Hintergrundsfiguren stehen eine Reihe sehr individuell wiedergegebener Gestalten, die lebendig gezeichnet und mit feinem Pinsel leicht und selbst pikant ausgeführt sind.

Das Bild ist ausgezeichnet durch seine helle, reiche Farbigkeit; in dem blonden Tone kommen zartes Rosa neben blassem Blau, mattem Gelb, Grau und Braun in reichen Nuancen zur Geltung. Die Bäume, welche die Komposition kulissenhaft rechts und links abschließen, kontrastieren in ihrer warmen, grünlich-braunen Färbung mit dem kühlen gräulichen Ton der Ferne, die mit einer alten Stadt ab-



Pieter van Angellis, Gemüsehändlerin Mainz, Privatbesitz

schließt. Das primitive Freilichttheater, aus wenigen, mit Figuren aus der italienischen Komödie bemalten Brettern zusammengebaut, deren Darsteller sich auf der Bühne zeigen, ist ein charakteristisches Requisit der damaligen Volksbelustigungen in ganz Mitteleuropa. Davon gibt gerade dieses Gemälde des Angellis ein besonders anschauliches, amüsantes Bild. Freilich, die Künstler selbst waren damals nicht weniger beweglich und wanderlustig als die Komödianten. Hatten im 16. Jahrhundert die Italiener, nach Art der Schweizer Landsknechte, sich über das ganze künstlerisch interessierte Europa verbreitet, so waren in der Zeit Ludwigs XIV. die niederländischen Künstler, namentlich die Flamen, die „Reisläufer". Sie haben, obgleich unter ihnen nur Watteau ein wirklich genialer, neue Wege weisender Künstler war, in ähnlicher Weise wie die italienische Kunst auf die Rompilger unter den fremden Künstlern, einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die Entwicklung der nationalen Kunst der verschiedenen Länder geübt. Namentlich auf die französische Kunst, die freilich ihrerseits flämische Maler, wie A. van der Meulen, Jacob van Loo und namentlich Antoine Watteau, erst in Paris ihre volle Eigenart gewinnen ließ.

Angellis ist einer von diesen fahrenden Künstlern; keineswegs einer der unbedeutendsten, aber einer der unbekanntesten, da seine seltenen Bilder bisher in kleineren englischen Privatsammlungen verstreut waren. Ein Wallone, geboren in Dünkirchen, war er — nach Horace Walpole — abwechselnd in Belgien, dann in England, Frankreich und Italien, kurze Zeit auch in Deutschland — am pfälzischen Hofe in Düsseldorf — tätig. In jenem Gemälde der „Wanderbühne" verraten die Kostüme wie der Anschluß an ähnliche Darstellungen seine Herkunft von David Teniers. Eine andere Darstellung der gleichen Wanderbühne, noch wesentlich größer und figurenreicher, befindet sich zurzeit im Londoner Kunsthandel. Während der allgemeine



Pieter van Angellis, Gemüsehändler Berlin 1924, Kunsthandel

Aufbau und die Bühne samt den Figuren darauf fast die gleichen sind, ist von dem zahlreichen Volk unter der Bühne nur der Blinde mit seinem Hund beinahe treu wiederholt. Ein neues Motiv zeigt ein Bild von ähnlichem Umfang (81 ×132 cm), das neben dem Namen die Jahreszahl 1726 trägt. Es kam zuerst 1900 in Paris, dann 1903 in Berlin zur Versteigerung. Dieses Gemälde stellt einen Markt unter den Mauern einer alten Festung dar (Abb.). Die Verkäuferinnen und die Einkäuferinnen an den Fischauslagen sind individuelle, schlanke und fast anmutige Gestalten, abweichend von dem bunten Volk in der „Wanderbühne". Sie sind aber hier mehr Staffage, da die Ware in den Auslagen mit allerlei Gemüse, Fischen, Austern usf. fast die Hauptsache im Bilde ist. Die leichte, geistreiche Art, wie diese behandelt sind, läßt es begreiflich erscheinen, daß seine „Märkte" in England besonders beliebt waren und daß der Künstler den Auftrag erhielt, die vier großen Gemälde von F. Snyders mit totem Wild und Gemüse im Besitz von Robert Walpole (jetzt in der Eremitage) in dessen Auftrag in kleinem Format zu kopieren. Eine alte, nicht eigenhändige Kopie des Bildes, kleiner, aber mit nur wenigen Veränderungen, kam im Juni d. J. auf einer anonymen Pariser Versteigerung von Georges Petit unter dem Namen des Meisters zum Verkauf. Von solchen Marktszenen sind in letzter Zeit verschiedene kleinere Bilder mit wenigen Figuren, regelmäßig eine Dame oder die Köchin beim Fisch- oder Gemüsehändler darstellend, in England auf den Markt gekommen. Wir bilden zwei derselben ab, die sich jetzt im Berliner Kunsthandel befinden; beide anmutig im Motiv, hell und licht, delikat in der Ausführung, voll bezeichnet und datiert. Ein eigenhändiges, charakteristisches Bild des Angellis ist auch die „Gemüsehändlerin" im Besitz von David Reiling in Mainz, in dem gleichfalls das leicht und geistreich gemalte Stilleben die Hauptsache ist. Wornum, der Herausgeber von Walpoles „Anecdotes", erwähnt, daß Lord Derby 1842 zwei kleine „Märkte" erwarb.

In England entstanden ist auch das kleine Gemälde der Berliner Galerie, die „Annäherung", datiert 1725; fünf Figuren nahe bei einer Bauernhütte. Auch hier hat der Künstler dem Bilde durch die stattlichen Gestalten des vorderen Paares und ihre anmutige Bewegung, namentlich des jungen Elegant, eine ungewöhnlich reizvolle Wirkung gegeben, die noch erhöht wird durch die zarten, harmonischen Farben und die leichte Behandlungsweise. Auf den ersten Blick glauben wir ein Bild von Lancret vor uns zu sehen, neben dessen Eleganz und idyllischer Stimmung er jedoch naturalistischer, schlichter und brav bürgerlich erscheint. Dasselbe gilt von einem uns nur aus der schlechten Abbildung in einem Helbingschen Kataloge von 1896 bekannten Bilde, „Das Fest im Parke" betitelt. Ein im Original uns nicht bekanntes Interieur von der Hand des Künstlers, die Werkstatt eines Bildhauers, mit wenigen Figuren und gleichfalls von mäßigem Umfang, besitzt die Galerie zu Stockholm; es ist vom Jahre 1716 datiert, also wohl noch in Antwerpen entstanden, da der nach

Walpole 1685 in Dünkirchen geborene Künstler erst 1715/16 in die Antwerpener Lucasgilde sich aufnehmen ließ.

Die Angaben van Gools über den Künstler, den er Anchilus nennt, stimmen mit denen von Horace Walpole in seinen „Anecdotes of painting in England", die wohl auf Virtues sorgfältige Berichte zurückgehen, nicht ganz überein. Gool läßt ihn 1688, und zwar in Antwerpen, geboren sein, gibt 1719 als die Zeit seiner Übersiedlung nach London an (nach Walpole um 1712) und behauptet, daß er seine Reise nach Rom infolge einer Wette angetreten habe, aber unterwegs, ehe er Lyon erreichte, erkrankt und 1733 gestorben sei. Walpole spricht dagegen eingehend von einem Aufenthalt in Rom von 1728 bis 1734, in welchem Jahre er bei der Rückreise nach London sich in Rennes aufgehalten und dort plötzlich gestorben sei. Obgleich van Gool 1727 mit Angellis in London einige Zeit zusammen lebte, verdienen doch Walpoles ausführliche Nachrichten mehr Glauben, da sie den zuverlässigen Kollektaneen Virtues entnommen sind, der ein Zeitgenosse von Angellis war. Das bestätigen auch ein paar Bilder des Künstlers, auf die ich erst durch die musterhafte Photographiesammlung von Sir Robert Witt aufmerksam gemacht worden bin. In Kensington Palace hängt als Leihgabe der National Portrait Gallery in London ein Gemälde des Angellis, das die Installation verschiedener Herren als „Knights of the Garter" durch Königin Anna am 4. August 1713 darstellt, recht individuell in den Köpfen, aber wenig bedeutend als Komposition. Damit stimmt Walpoles Angabe, daß Angellis schon 1712 nach London gekommen sei. Daß er auch wirklich in Rom gewesen ist, beweist ein kleines, voll bezeichnetes Bild, das 1917 in Berlin bei Lepke versteigert wurde: ein Guitarrenspieler vor antiken Ruinen, dem Leute aus dem Volk zuhören. Das Bild ähnelt in Aufbau und Auffassung ähnlichen Bildern von G. B. Weenix. Daß Angellis 1727 noch in London war, beweist eine datierte Ansicht von Covent Garden im Besitz des Duke of Bedford. Der gleiche Platz von London ist in einem anderen Bilde des Künstlers, das kürzlich bei Christie versteigert wurde, von einer anderen Seite wiedergegeben; beide flüchtige Arbeiten, wesentlich nur als Ansichten des alten Londons von Interesse.



Pieter van Angellis, Fischhändler — Berlin 1924, Kunsthandel

Während Angellis Darstellungen im Freien bevorzugte, die ihm Gelegenheit gaben, den lichten Ton seiner reichen Farbenpalette reizvoll zur Geltung zu bringen, scheint ein gleichaltriger Schüler der Antwerpener Akademie, dessen erste, im Berliner Privatbesitz aufgetauchten Bilder wir hier wiedergeben, Philipp van Santvoort, bei seiner Vorliebe für starkes Helldunkel regelmäßig Innendarstellungen gemalt zu haben. Von den beiden Bildern im Besitz des Herrn F. Bonte ist das eine „P. v. Santvoort 1718" bezeichnet. Auf die richtige Spur des Künstlers leitete mich der Hinweis von Dr. Hofstede, daß ein Jac. Philipp van Santvoort 1711/12 als Schüler des Gaspar van Opstal in die Akademie von Antwerpen und 1721/22 als Meister dort aufgenommen sei; er sei wohl identisch mit dem von Füßly und seinen Nachschreibern S. v. Sant-

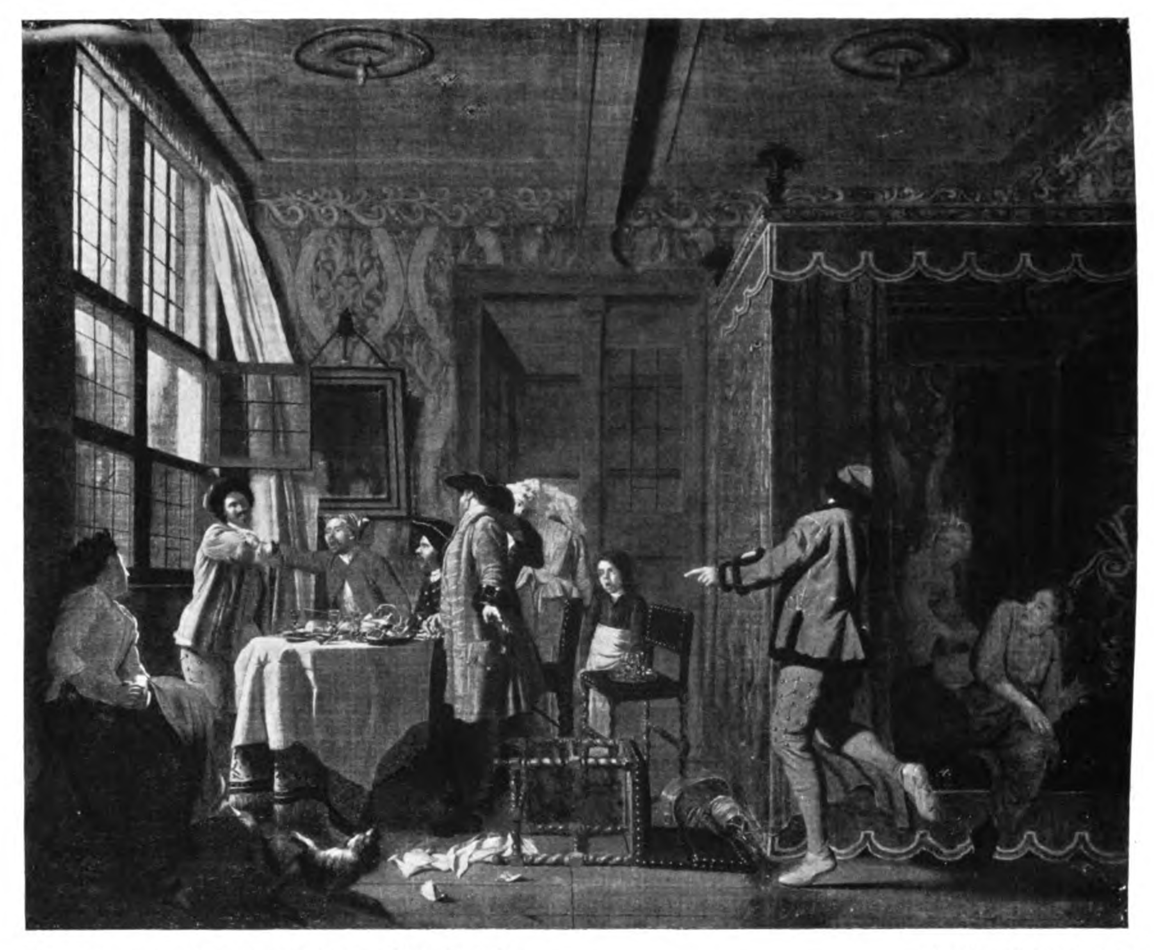


Philipp van Santvoort, Polnische Wirtschaft I — Berlin, Privatbesitz

voort benannten Maler, der nach der Angabe von Füßly Bilder in der Art des J. J. Horemans gemalt habe, aber von dem sonst nichts bekannt sei. Der Charakter der beiden Berliner Gegenstücke, zu denen sich noch ein drittes zugehöriges Bild im Kunsthandel befinden soll, gibt dieser Vermutung zweifellos recht. Die beiden Bilder sind in den Motiven wie in dem bräunlichen Ton den Interieurs von Jan Joseph Horemans nahe verwandt, übertreffen aber selbst die besten Werke dieses sehr ungleichen Künstlers, der — da er 1682 geboren ist — etwa fünfzehn Jahre älter als Ph. v. Santvoort war, und diesen wohl zweifellos beeinflußt hat.

Die beiden, dem Umfang nach ziemlich stattlichen Genrebilder — sie messen 80 cm in der Breite bei 67 cm in der Höhe — lassen sich als „Polnische Wirtschaft“ bezeichnen. Das eine Bild zeigt im reich ausgestatteten Zimmer die Herrschaft, die sich bei Wein und Zukost gut getan hat und darüber in Streit geraten ist; das andere zeigt in der Eingangshalle des Palastes die Dienerschaft, die einem tanzenden Paar zuschaut, dem ein Pfeifer aufspielt. Da der Künstler sie schon 1718, also mehrere Jahre bevor er 1721/22 als Meister in die Gilde eintrat, gemalt hat, so müssen es Jugendwerke sein, die er bei einem Aufenthalt in Polen gemalt hat. Denn sie sind von einer Treue der Lokalfärbung, nicht nur in Tracht und Sitten, sondern zugleich in den echt slawischen, keineswegs schönen Typen, daß sie nur an Ort und Stelle und nach gründlichen Studien gemalt sein können. Auch die Räume und ihre reiche Ausstattung weisen auf ein polnisches Schloß aus der Zeit Augusts des Starken. Wie Angellis und manche andere gleichzeitigen flämischen Künstler, scheint also auch dieser Philipp van Santvoort ein Wandervogel gewesen zu sein, der gleich nach seinen Lehrjahren die weite Reise nach Polen machte; vielleicht als künstlerischer Begleiter eines vornehmen Polen, der ihn in Antwerpen kennen lernte.

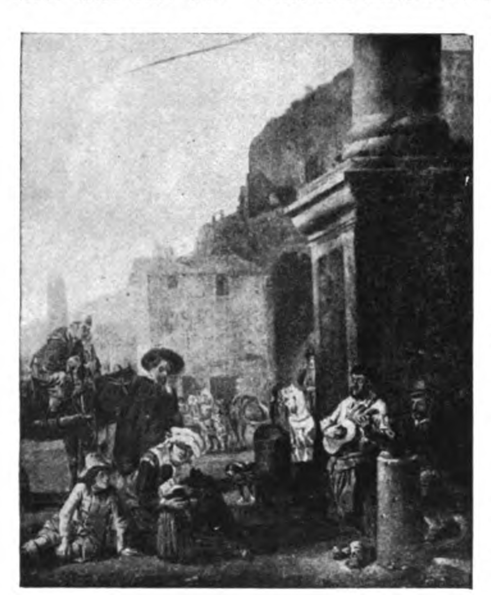
Die Angabe, daß der Künstler Bilder in der Art



Philipp van Santvoort, Polnische Wirtschaft II Berlin, Privatbesitz

des J. Horemans malte, wird durch diese beiden Jugendwerke vollauf bestätigt; sie ähneln ihm so sehr, daß jeder auf den ersten Blick sie für Werke dieses Meisters erklärt. Sie haben denselben etwas trüben Ton der Farben, der durch das teilweise Durchwachsen des Bolusgrundes noch verstärkt ist, ein tüchtiges Helldunkel bei scharf einfallendem Seitenlicht, klare Komposition der realistisch aufgefaßten Darstellungen ohne stärkere Bewegung, auch bei erregten Motiven. Aber Santvoort ist in der Wahrheit der Schilderung, in der Mannigfaltigkeit der Typen, in Anordnung und malerischer Wirkung dem Horemans wesentlich überlegen. Beide Bilder sind dadurch gleichmäßig ausgezeichnet. Die Komposition des Bildes mit der Darstellung des Treibens der Herrschaft ist ebenso einheitlich und spannend auf den Streit an der Tafel eingestellt, wie die Darstellung der Vergnügungen der Dienerschaft auf das tanzende Paar konzentriert ist. Erstaunlich ist, wie lebendig und schlicht der junge Flame das slawische Volk in Typen, Trachten und ihrem Behaben wiedergegeben hat; ich wüßte keinen anderen Künstler der Zeit, dem dies in ähnlichem Maße gelungen wäre. Der illustrative Charakter des 18. Jahrhunderts kommt darin schon stark zur Geltung. Das langsam sich drehende Paar, dem der köstliche Pfeifer aufspielt, die Gruppe der beiden Burschen, die vor ihm zur Seite einer aufmerksam zuschauenden Haushälterin hocken, der kolossale Janitschar als Torwächter an dem weit geöffneten Portal und der ihm gegenübersitzende, behaglich rauchende Pole neben dem halbverdeckten Hauskaplan (unter der Dienerschaft!) konzentrieren ihre Aufmerksamkeit in der natürlichsten, fast indifferenten Weise auf das tanzende Paar, während eine Reihe anderer Bedienstete sich im Halbdunkel fast verlieren. Ebenso lebendig ist der Streit im Herrschaftszimmer geschildert. Wie die Streitenden am Tisch aufgesprungen sind und zum Degen greifen, während die Tischgenossen sie zurückzu-

halten suchen, wie der Piccolo entsetzt sein Tablett mit Gläsern zur Seite stellt, wie im Halbdunkel vorn am Fenster eine junge Frau fast gleichgültig, aber mit gefalteten Händen dem gewohnten Schauspiel zusieht, und ein junger Bursche in elegantem polnischen Kostüm aus dem großen Himmelbett aufspringt und zwei Dirnen, die darin liegen, auf den Streit aufmerksam macht, alles dies hat der Künstler glücklich ungesucht zu einer spannenden Szene vereinigt. Diese Konzentrierung in der Komposition ist wesentlich verstärkt durch die geschickte Lichtzuführung: in dem „Tanz" von dem hell, aber keineswegs grell durch das Tor einfallenden Sonnenlicht über die Steinplatte bis zu den beiden Marmorstatuen am Eingange zur Treppe, der „Venus à l'écrevisse" und dem Hermes von M. Anguier; im „Streit" verbreitet sich dasselbe Licht durch das große Fenster über die weiße Tischdecke, die Serviette am Boden und die weiße Schürze des aufwartenden Knaben bis an das Himmelbett, das absichtlich in einförmigem Dunkel gehalten ist. In der Art des Lichteinfalls und des Helldunkels steht der Künstler dem späten Pieter de Hooch fast näher als den Tilborch, Gonzales Coques und anderen flämischen Interieurmalern. Sein Helldunkel bestimmt auch seine Farbengebung: aus dem stumpfen, bräunlichen Gesamtton, dessen Wirkung durch das Durchwachsen des Bolusgrundes noch verstärkt wird, leuchtet im „Streit" an wenigen markanten Stellen ein kühles Zinnober (namentlich in den Hummerschalen) als kräftigste Note auf, neben verschiedenem matteren Blau und Rot, stumpfem Gelb und feinen braunen und grauen Farben. Im „Tanz" ist die bestimmende Farbe das kühle grünliche Blau im pikanten polnischen Kostüm des Tänzers, zu dem ein trübes Hellgelb, stumpfes Rot und Braun in den Trachten der übrigen Hauptpersonen fein gestimmt sind. Zu der malerischen Wirkung tragen nicht wenig auch die kleidsamen polnischen Trachten der Männer bei: die kurzen, pelzbesetzten Jacken, Mützen und Beinlinge, mit Schnüren und Knöpfen geschmackvoll benäht und besetzt.



Pieter van Angellis, Italienische Volksszene

Andere Bilder von P. v. Santvoort sind mir nicht bekannt, auch nicht in Galeriekatalogen oder Auktionsverzeichnissen. Dr. Hofstede de Groot notierte nur das kleine Bild eines Gelehrten, der in einem Buche blättert, in einer anonymen Versteigerung zu Amsterdam vom 8. August 1804, das mit 14 fl. bezahlt wurde. Möglich, daß eines oder das andere Bild von ihm unter dem Namen des bekannteren J. Horemans geht, der ihm so sehr verwandt ist. Das vollständige Schweigen aller Nachrichten über ihn weist aber wohl darauf hin, daß er jung gestorben ist oder seine Kunst aufgegeben hat.

Pieter Angellis und Ph. van Santvoort machen uns in solchen Bildern, jeder in seiner Art, in wesentlich höherem Maße als die verwandten Antwerpener Zeitgenossen, ein J. J. Horemans, Hendrik Govaerts, J. B. Lambrechts u. a., den Einfluß verständlich, den diese Kunst in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts auf die Entwicklung des Sittenbilds auch in den Nachbarländern ausgeübt hat. Der jüngere Cornelis Troost in Holland, der auf ihren Schultern steht, gibt seinen verwandten Darstellungen einen noch stärkeren Illustrationscharakter; Hogarth in England bildet im Anschluß daran sein derbes, echt englisches humoristisches Genrebild aus; selbst Pietro Longhis „Venezianisches Familienbild" in der Kunsthalle zu Basel (Stiftung Backofen-Burckhardt; von H. Voss jetzt vielleicht richtiger dem Pierleone Ghezzi zugeschrieben) zeigt auffallende Verwandtschaft mit den Bildern des P. v. Santvoort. Der geniale Landsmann dieser flämischen Künstler, Antoine Watteau aus Valenciennes, schafft daraus durch die Berührung mit der französischen Kunst in Paris ein eigenes idyllisches Genre, das der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts seinen höchsten Reiz verliehen hat.



Abbildung 1 Swaneveld, Landschaft (Stich von C. A. Richter)

SWANEVELD UND PIRANESI IN GOETHESCHER BELEUCHTUNG

VON M. D. HENKEL

(AMSTERDAM)

Als Goethe die Erinnerungen aus seiner Leipziger Studentenzeit so viele Jahrzehnte später (1810 bis 1812) für seine Lebensbeschreibung verarbeitete, kam ihm auch sein erster Besuch der Dresdener Galerie wieder ins Gedächtnis, und er erinnerte sich bei dieser Gelegenheit lebhaft der holländischen Meister, die er damals zum ersten Male in solcher Vollständigkeit und in solcher Qualität zu Gesicht bekommen hatte. Der Eindruck der holländischen Kleinmeister — die Großmeister übergeht er mit Stillschweigen — muß so stark gewesen sein, daß er während seines weiteren Dresdener Aufenthaltes auch die gemeine Wirklichkeit mit den Augen dieser Holländer sah. So rief ihm der Anblick der Schusterwerkstätte seines wunderlichen Wirtes ein Gemälde von Ostade vor den Geist, und der verlassene, nur von einer Lampe spärlich erhellte Wohnraum der Familie zauberte ihm, als er an einem Abend zur mitternächtigen Stunde heimwärts kehrte, sogleich ein Bild von Schalcken vor Augen.

Ostade und Schalcken, zwei Künstler von sehr ungleicher Bedeutung, die wir heute schwerlich noch in einem Atem nennen würden, das sind die einzigen Meister, an die er jetzt zurückdenkt. Kein Wort über die Rembrandts, die schon damals, 1767, die Zierde der Galerie bildeten.

Nur noch eines Meisters, den er aber auch sicherlich als unholländisch empfunden hat, entsinnt sich Goethe in diesem Zusammenhange, des italienisierenden Herman van Swaneveld, und dieser ist sogar der einzige, mit dem er sich ausführlicher beschäftigt und von dem er ein ganz bestimmtes Werk beschreibt (Abb. 1).

Dieses Bild[1] befand sich jedoch nicht in der Galerie, sondern war Privatbesitz des Direktors C. L. von

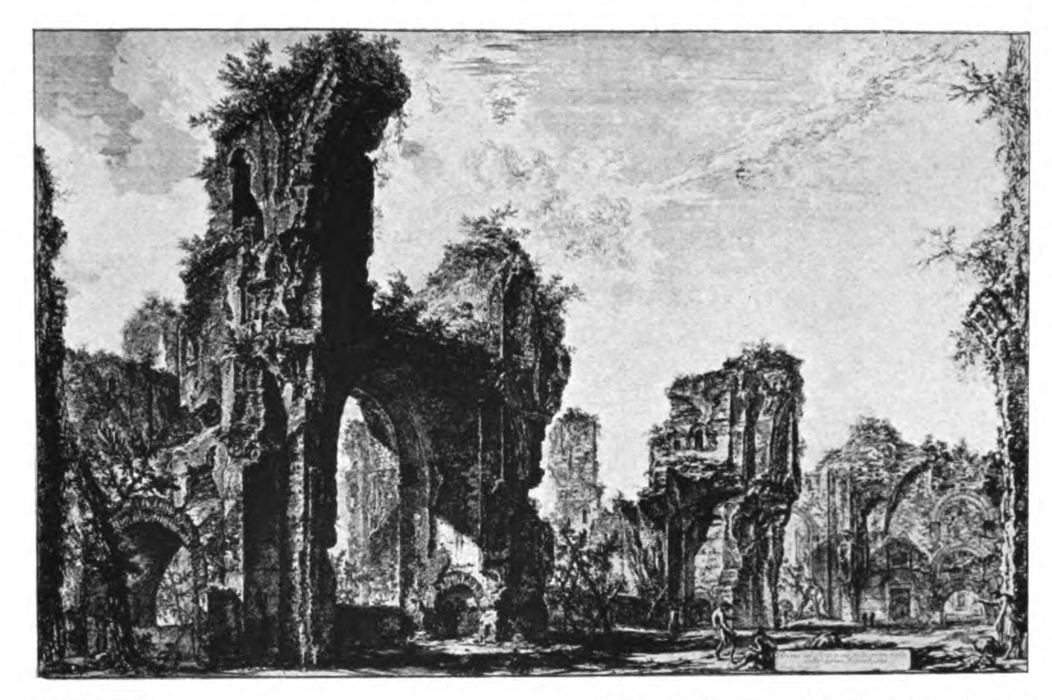


Abbildung 2 Piranesi, Thermen des Caracalla (Stich)

Hagedorn, dessen Bekanntschaft Goethe gemacht hatte und der ihn, den bildungseifrigen und für Kunst begeisterten jungen Mann in seiner Sammlung herumführte. Außerordentlich charakteristisch für Goethe ist nun, warum er an diesem Werke solches Gefallen fand. War es doch, wie so oft bei Goethe, weniger die Kunst des Meisters, das Wie, das es Goethe angetan hatte, als das „Was", das ihn so anzog; und er ist ehrlich genug, dies auch vor sich und vor uns einzugestehen. Deshalb wird er nicht müde, es in jedem einzelnen Punkte zu preisen und zu erheben. Es war eine Art Heimwehgefühl, was dieses Werk in ihm wach rief. Nun ist das merkwürdige, daß Swaneveld hier, wie fast stets, eine italienische Landschaft dargestellt hat, zwar von einem nicht so ausgesprochen italienischen Charakter, doch macht es die Staffage, die zahlreichen Figuren in italienischer Tracht, die sich darin bewegen, zweifellos, daß hier ein italienisches Motiv vorliegt. Aber Goethe waren diese Einzelheiten nicht mehr gegenwärtig, und den Stich, um etwa sein Gedächtnis wieder aufzufrischen, besaß er nicht; nur der allgemeine Eindruck einer üppigen Vegetation, eines heiteren Himmels, einer wärmeren Sonne haftet noch in ihm, und daß eine solche Landschaft in seiner Heimat, in den Rhein- und Maingegenden, sehr gut möglich war. Denn bei etwas lebhafter Phantasie könnte man sich vor diesem Bilde schon in eine Main- oder Rheinlandschaft bei Frankfurt hineindenken; Goethe empfand jedenfalls so, und das kann uns in diesem Falle genügen. Wir aber ersehen daraus, welche überwiegende Rolle in diesem Urteil Goethes über Swaneveld außerästhetische Motive spielen, eine Erscheinung, die wir so häufig bei Goethe feststellen können. Als er auf seiner italienischen Reise Bologna besuchte und hier die vielen Folterszenen der Carracci und ihrer Schule sah, ließen ihn die „unsinnigen Gegenstände" gar nicht zu einer unbefangenen Würdigung der künstlerischen Qualitäten dieser Meister kommen. In anderen Fällen sind es nun wieder die Gegenstände, die ihn einer bestimmten Gattung gerade ein besonderes Interesse entgegen bringen lassen. Der große Reichtum seiner Kupferstichsammlung an italienisierenden oder italienische Prospekte darstellenden Holländern ist sicherlich auf seine Vorliebe für Italien zurückzuführen, das Land, in dem er die glücklichsten Jahre seines Lebens verbracht hatte; der rein persönliche Erinnerungswert gab hier den Ausschlag, wie Goethe das ja auch für die Dresdener Landschaft von Swaneveld zugibt.

Goethe hat sich nie für den eigentlichen Barock und seine Ausläufer, das „Schnörkelwesen" des Rokoko, erwärmen können; das war die Kunst der vorigen Generation, gegen die er überhaupt bis zu seinem

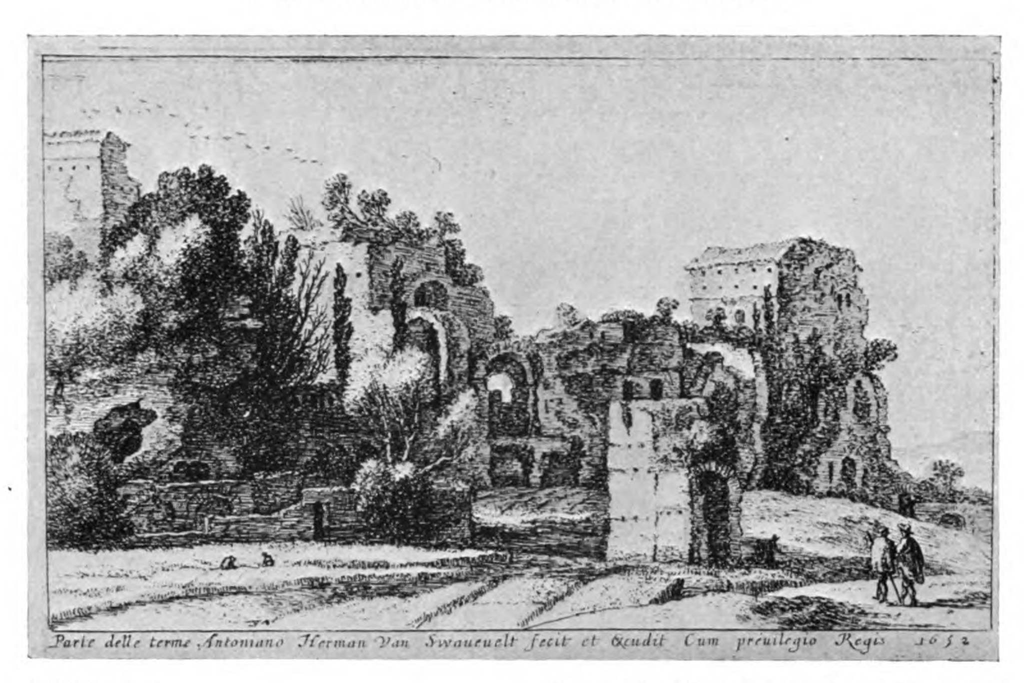


Abbildung 3 Swaneveld, Thermen des Caracalla (Stich)

Lebensende eine Abneigung behalten hat. Seinem in erster Linie nach Klarheit, Einfalt, Ordnung und Ebenmaß verlangenden Geist, dem Klassizisten Goethe, widerstrebte das Verwirrende, das Übertreibende, die starken Effekte und Gegensätze, die aller Barockkunst eigentümlich sind. Zu Rembrandt hat er, wenn man von den im jugendlichen Überschwang des Sturmes und Dranges hingeworfenen Ergüssen „Nach und über Falconet“ (1776) absieht, doch eigentlich nie ein richtiges Verhältnis gewinnen können; seit Italien bedeutet er jedenfalls nichts mehr für ihn; und sein später kleiner Aufsatz „Rembrandt der Denker“ hat mit Rembrandts Kunst kaum etwas zu tun. Rembrandt war ihm im Grunde ein Fremder, der nicht in seine klassizistische Welt, in der Raffael auf dem Thron saß, paßte.

In der Architektur und im Kunstgewerbe ist ihm der späte Barock und das frühe Rokoko „der böse Geschmack schlechthin.[2] Die Einrichtung des Schlosses in Ludwigsburg charakterisiert er durch das tadelnde Beiwort: „böser Geschmack“. Schmidts Meisterstich, das Bildnis der Kaiserin Elisabeth von Rußland, hatte in früherer Zeit geradezu seinen Abscheu erregt, nur wegen der verschnörkelten Möbel und der pompösen Tracht. „Die widerwärtigsten Anhäufungen von Prachtschnörkeln waren mir, der ich gerade bei der Rückkehr der Einfalt mich zu bilden anfing, höchst zuwider“, schrieb er am 4. Oktober 1831 an Zelter.

Aus ähnlichen Gründen mußte er auch das Werk von Piranesi ablehnen, der, obwohl ein Verehrer und Wiederentdecker der antiken Formenwelt, doch stilistisch noch ganz im Barock wurzelte. Piranesis Streben nach malerischen Wirkungen, nach starken Effekten, wodurch die Gebäude und Denkmäler mächtiger und kolossaler vor einem aufsteigen, als schwarze kompakte Masse aus dem helleren Hintergrund herausspringen, dann sein Streben nach Steigerung des Ausdrucks in seinen Personen, die wie Schauspieler lebhaft gestikulierend in den Ruinen herumstolzieren, dies alles näherte sich zu sehr der von Goethe als abgeschmackt gekennzeichneten Barockkunst, um von ihm unbefangen, bloß als Augenweide, gewürdigt zu werden; es widersprach überdies den Anforderungen, die er in bezug auf Wahrhaftigkeit und Naturtreue im allgemeinen an ein Kunstwerk stellte. Nun gar an römische Veduten legte er noch einen besondern Maßstab an; die waren ihm in erster Linie Dokumente, und als solche enthielten die Piranesischen Ansichten eine falsche Note, gaben sie die dargestellte Wirklichkeit nicht rein wieder, sie logen, oder, wie er sich ausdrückte, sie fabelten so manches Effektreiche vor, was in der Wirklichkeit fehlte, wie er das bei den Trümmern der Caracallaschen Bäder selber festgestellt hatte (Abb. 2). Was Piranesi in diesem Falle abging oder was ihn auszeichnete — je nachdem —, der reine Blick, der

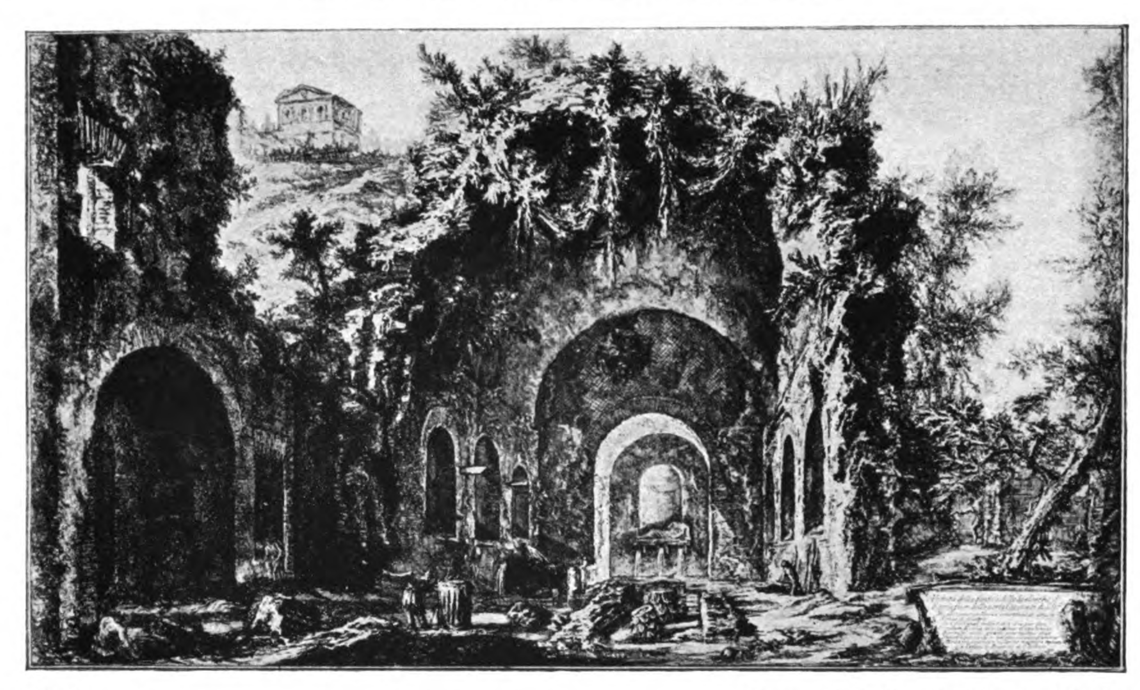


Abbildung 4 Piranesi, Grotte der Egeria (Stich)

einem feingeschliffenen Spiegel gleich die Dinge in sich aufnimmt, das besaß gerade der demütige — oder nüchterne Herman Swaneveld, der die Umwelt abzeichnete, ohne sie malerischer zu machen, ohne etwas hinzuzuphantasieren, ohne zu übertreiben, dies alles cum grano salis begriffen. Denn es handelt sich hier ja nicht um Mängel oder Vorzüge in der Kunst der beiden Meister, auch nicht um qualitative Unterschiede, sondern um quantitative, um ein Mehr oder Weniger im Umformen der Wirklichkeit, je nach Temperament und Zeitstil; Piranesi empfindet dramatisch, Swaneveld lyrisch, und dieses mehr passive Verhalten der Wirklichkeit gegenüber gewann ihm Goethes Zuneigung, der von dem Künstler rühmt, daß „er mit seiner zarten, das reinste Natur- und Kunstgefühl ausdrückenden Nadel diese (römischen) Vergangenheiten zu beleben, ja zu den anmutigsten Trägern der lebenden Gegenwart umzuschaffen wußte. Den Ausgangspunkt seiner Betrachtungen bildeten allerdings Piranesis Thermen des Caracalla, die ja auch Swaneveld in Bild gebracht hat (Abb. 3), aber von einem ganz anderen Standpunkt aus und sozusagen nebenbei; als Hintergrundkulisse der Landschaft eingeordnet, und nicht als das Hauptmotiv, das das ganze Bild beherrscht, so daß man die beiden Blätter schlechterdings nicht miteinander vergleichen kann.

Dagegen gibt es ein römisches Monument, das von dem Italiener und dem Holländer fast vom gleichen Standpunkt dargestellt worden ist, die Grotte der Egeria, von dem überdies eine dilettantische Zeichnung von Goethe selbst aus dem Jahre 1786 (Weimarer Goethehaus)[3] vorliegt. Den Swaneveldschen Stich (B. 91, Abb. 5) besaß Goethe selbst, sogar in zwei Exemplaren (Schuchardt 423 und 424); der von Piranesi (Hind 80; Abb. 4) befand sich nicht in seiner Sammlung — von Piranesi wird nur der erste Band von Le Antichità Romane im Schuchhardtschen Inventar erwähnt —, war ihm aber wahrscheinlich wohlbekannt. Es läge daher nahe, daß er an diese ihm durch seine eigene Zeichnung besonders vertraute Ruine und ihre Abbildungen durch die beiden Künstler gedacht und von ihnen seinen Eindruck abstrahiert hätte. Jedenfalls trifft seine Charakteristik auf diese speziellen Ansichten in auffallender Weise zu.

Swaneveld und Piranesi haben die Grotte fast unter demselben Augenwinkel aufgenommen — der eine Stich ist ein Spiegelbild des andern — die lange Seitenmauer des Gebäudes bildet also dieselbe Diagonale mit dem Bildrand; nur war der Standpunkt Piranesis unmittelbar vor seinem Gegenstand, während Swaneveld einen gewissen Abstand genommen hatte, so daß ein heller Vordergrundstreifen blieb, in dem er die ihre Mahlzeit verzehrenden Hirten bequem anordnen konnte. Der vorgelagerte eine Flügel steigt bei Piranesi infolgedessen zu einer Riesenhöhe an und weckt die Illusion, noch viel höher zu



Abbildung 5 Swaneveld, Grotte der Egeria (Stich)

sein, weil er vom Bildrand brutal abgeschnitten wird; ja bei Piranesi erscheint dieser Vorbau fiel höher als die eigentliche Grotte dahinter; über die wahre Höhe wird man absichtlich im unklaren gelassen, ein typisch barocker Kunstgriff. Bei Swaneveld wird dagegen alles auf seine richtigen Verhältnisse zurückgebracht. Durch die unmittelbare Nähe der lichtwegnehmenden Gebäudemauern wirkt bei Piranesi der vorgelagerte Teil wie eine dunkle Masse, aus der nur eine Fensteröffnung als helle Lichtfläche herausspringt. Bei Swaneveld ist die Licht- und Schattenverteilung gerade umgekehrt. Der Vorbau, damals offenbar noch intakt und als Wohnung dienend, steht in gleichmäßigem Tageslicht, während die Fensteröffnung, weil noch zu einem von Mauern umschlossenen Innenraume gehörend, sich davon als dunkeles Rechteck abhebt. Das Barocke besteht bei Piranesi in der Steigerung der Tiefenwirkung und in dem bewegter Gestalten des Ganzen; die Schattenpartien werden dunkeler gemacht, die natürlichen Formen der Bäume und Sträucher, die die Ruine umstehen und überwuchern, erhalten bizarre, groteske Formen, ebenso wie die paar Menschlein, die, sich die Arme verrenkend, hier ihr Wesen treiben.

Merkwürdig ist bei Piranesi die in dem Einschnitt zwischen der Grotte und dem vorgelagerten Teile aufragende, von einer Kirche gekrönte Anhöhe (San Urbano), die bei Swaneveld völlig fehlt. Man ist mit Recht geneigt, die Anhöhe mit den Baulichkeiten, jedenfalls an dem Punkte, wohin sie Piranesi verlegt hat, für eine Erfindung des Künstlers zu halten, zumal sie auch auf Goethes nach der Natur genommenen Zeichnung völlig fehlt. Auch auf einem Stich von J. Morin nach Poelenburg findet sich davon keine Spur. Trifft in diesem Falle nicht auch wieder Goethes Bemerkung zu, daß Piranesi uns manches Geistreiche vorgefabelt hat? Ob Goethe sich nun dieser Prospekte der Grotte der Egeria erinnert hat oder nicht, jedenfalls bilden die beiden, in ihrer Art gleich schönen Blätter einen guten Beleg für seine Gegenüberstellung; und er selbst hat sich in seiner Zeichnung an die sachliche Auffassung des Holländers gehalten, auf alle Effekthascherei verzichtend.

Goethe hatte den Teil der italienischen Reise, in dem die angeführte Stelle über Piranesi und Swaneveld vorkommt, in dem ersten Halbjahr von 1829 zu Papier gebracht. Zwei Jahre später hat er sich noch einmal in ähnlicher Weise über Swaneveld geäußert. Gegenüber Eckermann, dem er zum Nachtisch einige Landschaftsradierungen von Swaneveld vorgelegt hatte, verkündet er das Lob des Meisters (21. XII. 1831). „Man findet bei ihm die Kunst als Neigung und die Neigung als Kunst, wie bei keinem andern. Er besitzt eine innige Liebe zur Natur und einen göttlichen Frieden, der sich uns mitteilt, wenn wir seine Bilder betrachten“. Es ist der Quietismus des Alters, der ihn an diesen Erzeugnissen eines har-

monischen, aber doch im Grunde beschränkten Talentes ein solches Gefallen finden läßt.

Auch hier mischt sich in Goethes Werturteil über ein Kunstwerk ein außerästhetisches Interesse, genau wie bei seinem Urteil über das Swaneveldsche Gemälde in Dresden.[4] Wie den jungen Mann damals eine leise Sehnsucht nach den „glücklicheren" Gegenden seiner Kindheit quälte, die diese Landschaft befriedigte, beziehungsweise erst anfachte, so stillten die zarten, feinen Radierungen das tiefere Verlangen des alten Mannes nach Ruhe und Frieden, die ihm — die Welt nicht geben konnte.

[1] Von Swaneveld besaß die Dresdener Galerie zu Goethes Zeiten kein einziges Werk; das heute dort befindliche Bild ist erst 1832 erworben. Aber man braucht auch gar nicht wie Düntzer dort nach dem von Goethe erwähnten Bild zu suchen. Goethe sagt ganz deutlich . . . „ward ich dem Direktor von Hagedorn vorgestellt, der mir seine Sammlung vorwies" und weiter: „Besonders machte es ihm Freude, daß mir ein Bild von Swaneveld ganz übermäßig gefiel." Über die Hagedornsche Sammlung liegt von der Hand des Besitzers eine ausführliche Beschreibung vor in dem Werkchen „Lettre à un amateur de la Peinture avec des éclaircissemens historiques sur un Cabinet et les auteurs des tableaux qui le composent, Dresde 1755". Hier wird auch auf S. 108 ff. eine Landschaft von Swaneveld beschrieben, die so genau mit der von Goethe angeführten übereinstimmt, daß es keinem Zweifel unterliegt, daß es sich um das nämliche Werk handelt. Die Beschreibung von Hagedorn trifft nun auch auf einen Stich nach einer Landschaft von Swaneveld durch den Dresdener Carl August Richter zu, so daß wir darin eine zuverlässige Abbildung des Werkes besitzen, das Goethes Begeisterung weckte. Das Gemälde gehörte ursprünglich der Sammlung Marcolini an, wie aus der Unterschrift hervorgeht. Diese Nachrichten über das von mir in der Hagedornschen Sammlung vermutete Bild verdanke ich ebenso wie die Photographie der außerordentlichen Liebenswürdigkeit von Geheimrat Max Lehrs.

[2] Genau wie seinem Lehrer Öser, den er uns als den abgesagten Feind des Schnörkel- und Muschelwesens hinstellt. (Dichtung und Wahrheit, Band VIII.)

[3] Lichtdruck in Schriften der Goethe - Gesellschaft. Band XII (1897), Tafel 7.

[4] Zweiter römischer Aufenthalt. Dezember-Bericht. Hempel p. 452.

Noch ein anderer holländischer Meister zweiten oder dritten Ranges diente ihm, wie unser Swaneveld, sozusagen als Nervenberuhigungsmittel: Hendrik Saftleven. Auch von ihm rühmt er gegenüber Zelter, daß Natur und Künstler miteinander im Gleichgewicht gehen und stehen. (Brief vom 18. VI. 1831.)

EIN BILD DER VERKÜNDIGUNG VON TIZIAN

VON GEORG GRONAU

Auf meiner letzten Studienreise nach Italien lernte ich das Bild kennen, das ich erstmalig in einer Wiedergabe bekannt mache, die mich der Aufgabe eine Beschreibung zu geben überhebt. Es ist ein Werk von bescheidenen Dimensionen, nicht etwa ein großes Altargemälde, fast genau einen Meter hoch.

Der Meister hat den Gegenstand zu mehreren Malen während seiner langen Laufbahn in großen Gemälden behandelt. Man erinnert sich des relativ frühen Bildes im Dom zu Treviso, um 1517, der rund ein Vierteljahrhundert späteren Fassung im Treppenhaus der Scuola di San Rocco und der im grandiosen Altersstil gemalten in der Kirche von San Salvatore. Diese neue Version gehört, darüber kann kein Zweifel sein, zeitlich zwischen die erste und die zweite, und zwar rückt sie nahe an die älteste Behandlung heran, mit der sie einiges gemein hat: die Anordnung der Figuren auf dem sorgfältig perspektivisch behandelten Boden, in einer Diagonale zu einander, wobei der Unterschied, daß der Engel auf dem Trevisaner Bild von hinten her in den Raum eilt, wenig besagen will.

Die Madonna ist gertenhaft zart gebildet, in überaus reizvoller Wendung des Körpers. Auf dem zierlichen Leib sitzt ein schmal ovaler Kopf; die sehr schlanken Hände mit langen spitz zulaufenden Fingern sind gebildet, wie man es häufig bei Tizian beobachten kann. Ungewöhnlich und von des Meisters Art etwas abweichend der Engel, man kann in dem Ausdruck des Kopfes etwas von einem Gassenbuben finden; immerhin: der kleine Tobias auf dem Bild in San Marziale, über dessen Datierung immer noch Unklarheit herrscht, bietet eine gewisse Parallele, und der lebhaft erregte Faltenwurf ist überaus ähnlich an der Gestalt des Erzengels auf dem gleichen Bild behandelt, eine Bewegung, die hier wie dort durch die Lebendigkeit der Gestalt genugsam motiviert ist.

Engelscharen auf breiten Wolkenbänken schweben rechts und links heran, lebhaft bewegte Zuschauer des heiligen Vorgangs. Jünglingsengel sind reizvoll



Tizian, Verkündigung Rom, Galleria Addes

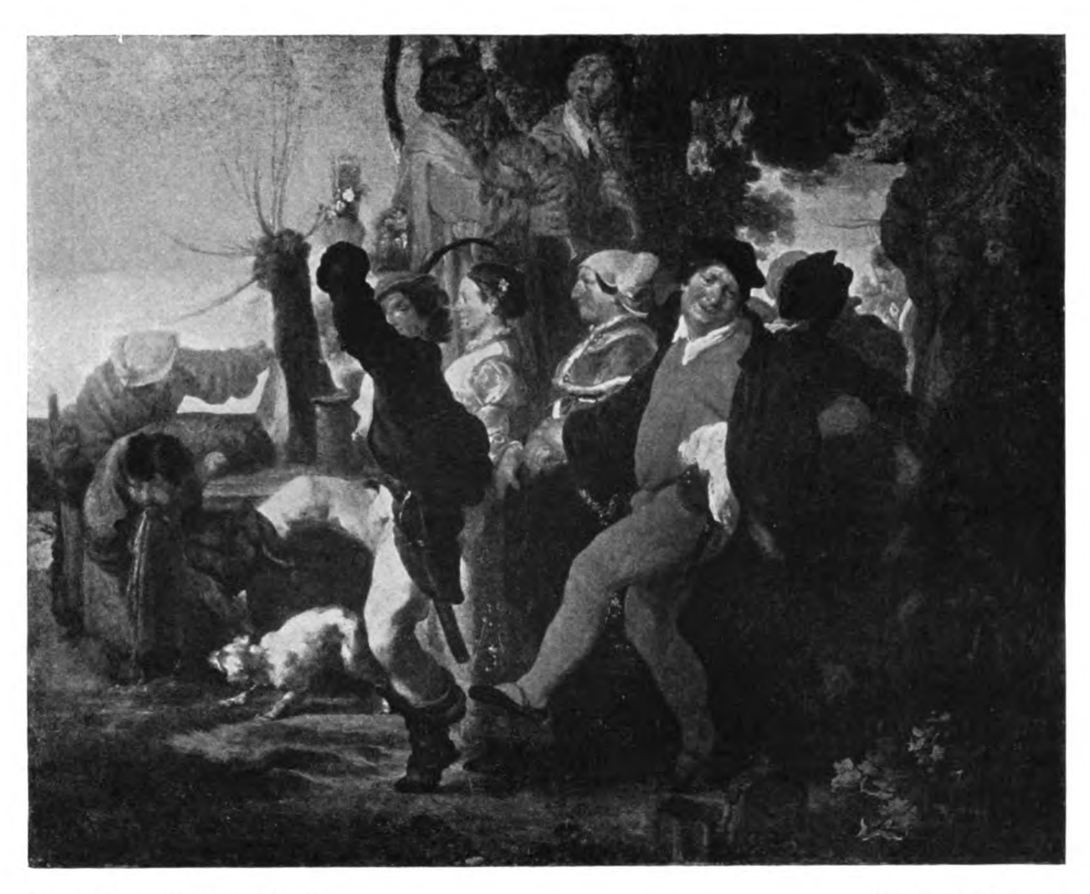
gruppiert, und das jedesmalige Alter kommt in abgestuften Graden der Neugier anmutig zum Ausdruck. Vieles hier ist echt tizianisch, anderes eher befremdend, wenn auch nicht ohne Parallele in sicheren Werken Tizians. So wird man den Kopf des oberen Engels links wieder mit dem Tobias vergleichen dürfen: die gleiche niedere, vom Lockenschopf fast verdeckte Stirn, die kurze kecke Nase, dieselben vollen aufgeworfenen Lippen hier wie dort. Sein niederschauender Gefährte[1] bietet einige Parallelen zu dem Engel des Verkündigungsbildes in San Rocco, und die Gottesmutter auf diesem Bild findet in dem Engel fast ihr Gegenstück. Der liebenswürdige Putto der linken Gruppe ist wie ein Bruder des Christkindes auf dem Altarbild von San Domenico in Ancona, wo man auch bei dem einen der beiden kranzhaltenden Engel eine verwandte Armbewegung beobachten kann. Der lustige breitwangige Putto endlich auf der anderen Seite begegnet in mehreren Exemplaren auf dem Madrider Venusfest.

Mehr aber als alles andere tizianisch, im stärksten Maße ein Dokument seiner künstlerischen Phantasie ist das Stückchen weiter Abendlandschaft, die neben dem so vielfältigen Linienspiel der Figuren Beruhigung auslöst. Ein Bauwerk, Mittelding zwischen Kastell und Kirche, sammelt, hellblitzend aus Baum und Busch, das letzte Tageslicht auf seinen Mauern; ein einzelner Stamm im Vordergrund stellt, hoch und dunkel gegen den Abendhimmel aufragend, die Verbindung zwischen dem Mauerwerk und der Horizontale des weiten Landes und des Himmels her. Wieviel giorgioneskes Stimmungselement darin noch weiterlebt, wird jeder Betrachter auch ohne besonderen Hinweis empfinden. In durchaus analoger Wirkungskraft ist die Landschaft auf dem schon erwähnten Altarbild in Ancona verwendet, und von hier aus gewinnt man eine deutliche Vorstellung, wie die echten Landschaftsstudien des Meisters aussehen müssen. Wie tief hatte er erfaßt, was die Wirkung der Landschaft auf das Empfinden des Beschauers ausmacht, und mit wie wenigen Mitteln vermochte er einmal Beobachtetes so wiederzugeben, daß er gewiß den größten Landschaftern aller Zeiten zugerechnet werden darf. Wäre von dem Bilde nichts erhalten als dieses kleinere mittlere Stück: kein kompetenter Beurteiler würde einen Augenblick zögern den Namen Tizians auszusprechen.

In der ursprünglichen freudigen Farbigkeit, fast Buntheit ist das Werk erhalten. Dem Gewand der Gottesmutter in den traditionellen Farben Rot und Blau steht bei dem Engel ein lebhaftes Gelb über Weiß gegenüber. Bei der Engelsgruppe ist oben links tiefes Rot neben etwas Violett und Orange und kehrt wirksam bei dem Kinderengel rechts wieder; der Engel neben ihm ist von grünlichviolettem Gewand umhüllt. Entzückender Reichtum von Farben belebt die Flügel; Rosa, Blau, etwas orange Tupfen hat der geistvolle Pinsel hingesetzt. Wieder wirkt die Landschaft als beruhigendes Moment; in Blau und dunkelem Grün, das die Zeit noch tiefer getönt haben wird, breitet sie sich unter dunkelblauem Himmel, den ein breiter gelbrötlicher Streif unterbricht, um weiter nach oben in Blau und Grau überzugehen; darüber aber strahlt die Glorie in goldiggelbem Wolkenglanze.

Man wird finden, daß dem Bild wesentliche Züge eignen, die für den jungen Tizian charakteristisch sind; die Beispiele, die zum Vergleiche herangezogen werden können, gehören meist in die Epoche um 1520, und diese Datierung wird ungefähr auch die richtige, einzig mögliche für unser Verkündigungsbild sein, obschon hier und da Züge, das Blumige des Kolorits, wie ein Blütenbeet im Herbst, auf eine etwas vorgeschrittenere Epoche hinzuweisen scheinen. Wie dann offenkundig Verwandtes auf späteren Werken — dem Tobiasbild, der Verkündigung in San Rocco — zu deuten ist, dafür muß ich freilich die Erklärung schuldig bleiben.

[1] Diese Gestalt kehrt in einem jüngst als Frühwerk des Greco veröffentlichten Bild der Galerie Borghese wieder (vgl. Bollettino d'arte 1924, Maiheft, S. 481 u. 483).



Johann Lys, Bauernhochzeit — Budapest, Museum

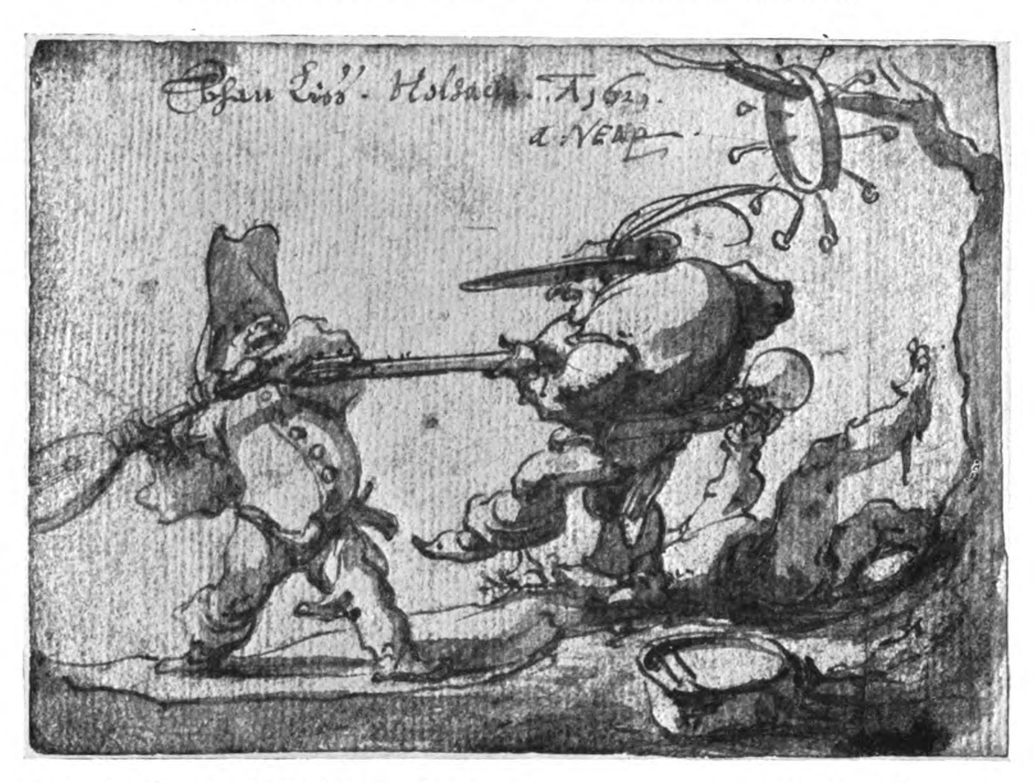
DIE HEIMAT DES JOHANN LYS (LISS) UND SEINE ZEICHNUNGEN

VON R. A. PELTZER

Über die Heimat des genialen Johann Lys[1] herrscht noch Ungewißheit. Die Holländer nehmen ihn auf Grund der Angaben Feyken Ryps in seiner 1706 erschienenen Chronik von Hoorn für ihr Land in Anspruch, das ja auch zweifellos seine künstlerische Heimat war. Wir Deutschen betrachten ihn als unsern Landsmann, da Sandrart, der im Jahre 1629 eine Zeitlang mit Lys in Venedig zusammen lebte, kurz vor dessen plötzlichem Tod an der Pest, in seiner Teutschen Academie ausdrücklich sagt, er stamme aus dem „entlegenen Lande Oldenburg“.

Lys' seiner Zeit vorauseilender phänomenaler Kolorismus, seine höchst persönliche, eigenartige Gestaltungskraft stellen ihn an einen hervorragenden Platz unter den Malern, die zwischen italienischer und nordischer Kunst vermittelnd in die Entwicklung eingreifen. Bei einem derartigen Künstler ist daher die Feststellung, in welcher Umgebung und unter welchen Eindrücken er aufgewachsen ist, von großer Wichtigkeit. Auch wird die genaue Fixierung der Heimat voraussichtlich zur Ermittlung der gleichfalls zweifelhaften Geburtszeit und vielleicht zur Auffindung weiterer Werke führen.

Eine Kette von Irrtümern hat bisher die Forschung über die Anfänge des Lys erschwert. So dürfte der holländische Chronikschreiber durch eine Verwechslung getäuscht worden sein, als er den Lys oder Lis, wie er auf frühen Stichen genannt wird[2], aus Hoorn gebürtig sein ließ. Es lebte nämlich um die gleiche Zeit ein heute vergessener Maler ähnlichen Namens und ähnlichen Schicksals in dieser kleinen Stadt am Zuidersee, Joan Listen oder Linsen, der gleichfalls ein bekanntes Mitglied der Schilder-Bent in Rom unter dem Namen Hermaphrodit war und nach einem



Johann Lys, Streitende Musikanten (Zeichnung) Hamburg, Kunsthalle

abenteuerlichen Leben — er geriet in die Gefangenschaft afrikanischer Seeräuber — um 1635 in Hoorn bei einem Wirtshausstreit erstochen wurde.[3] Es war ja auch zu auffallend, daß Houbraken, der gerade über die Hoornschen Künstler durch den Hoorner Johan Bronkhorst gut unterrichtet war, nichts von der holländischen Abstammung unseres Künstlers wußte, sondern durchaus Sandrart folgte.

Aber auch die deutschen Forscher haben die Heimat unsers Lis an einer falschen Stelle gesucht, nämlich diesseits der Elbe in der Hauptstadt der ehemaligen Grafschaft Oldenburg[4], nicht aber in den noch heute „Land Oldenburg" genannten uralten wendischen Gebieten des östlichen Holsteins, dessen gleichnamige Kreisstadt „neben Hamburg und Schleswig die ehrwürdigste Stadt des Landes ist".[5] Anders wäre es nicht zu erklären, daß eine vorzügliche signierte Handzeichnung unsers Künstlers bisher der Lys-Forschung entgangen ist (Abb.). Auf dieser der Hamburger Kunsthalle gehörenden lavierten Federzeichnung, offenbar einem Erinnerungsblatt, hat der Künstler mit eigener Hand geschrieben: Johan Liss. Holsacia. A. 1621. a VEN (ETIA) p (inxit).[6] Man hat auf Grund dieser Signatur einen zweiten Künstler Johann Liss aus Holstein konstruiert, und Harry Schmidt bezieht auf diesen auch alle Nachrichten, die er über die Holsteiner Malerfamilie Liss in den Holstein-Gottorpschen Archivalien in Kopenhagen und sonst gefunden hat.

Da erhält 1622 ein Maler Johan Liß in Schleswig eine Zahlung für die Bemalung von acht Standarten des Herzogs Adolf von Holstein-Gottorp, und 1650 werden einer Malerin Anna Liß in Schleswig gemalte Mappen verrechnet.[7] Von dieser Anna Liß befand sich ehemals im Dom zu Schleswig ein Jüngstes Gericht mit der Inschrift[8]:

„Dieses ohne Ruhm und Kunst
Malt Anna Lissen durch Gottes Gunst.
Im 74. Jahr Anno 1651."

Anna Liß muß also um 1577 geboren sein und war wohl die Frau des Johan. Beide scheinen, nach den genannten Arbeiten zu urteilen, mehr Handwerker als Künstler gewesen zu sein, interessieren aber als Verwandte, vielleicht Eltern, unseres Malers. Damals blühten unter dem Herzog Johann Adolf (1590 bis 1616) und seinem Sohn Friedrich III. (1616—59) Künste und Wissenschaften in Schleswig-Holstein wie nie zuvor. Es sei nur an die Entwicklung der Skulptur durch Heidtrieter und Gudenwerdt erinnert, welch letzterer den visionären Stil des in der



Johann Lys, Soldaten beim Kartenspiel (Zeichn.) Ehemals Sammlung Frhr. v. Elking

Grafschaft Oldenburg tätigen, ganz isoliert dastehenden Ludwig Munstermann in Holstein verbreitete.[9] Der bekannte „Rembrandtschüler" Jürgen Ovens, gleichfalls ein Holsteiner, der lange in Amsterdam gelebt hatte und 1678 als Gottorpscher Hofmaler starb, hinterließ in seiner Kunstsammlung auch zwei Kontrafätte von Edelleuten von Johann Liss[10], die wohl kaum von dem Wappenmaler herrührten.

Jeden Zweifel an der Identität des Oldenburger und des Holsteiner Liss muß aber die Qualität der Zeichnung bannen. Diese in einem Moment guter Laune schnell hingeworfene Burleske voll Verve und Leben verdankt nicht einem unbekannten Maler ihr Dasein, die Zeichnung weist vielmehr deutlich die Handschrift unseres „Jan Lys" auf, sein Temperament und seine Freude am ausgelassenen Treiben tölpelhafter Kerle. Die drei Musikanten sind wohl vor einer Kneipe miteinander in Streit geraten und schlagen nun mit ihren Instrumenten aufeinander los, ein Vorwurf, wie er nicht besser für den Meister „seltsamer unhöflicher Bauern-Bräuche" und derber Soldatenscherze gefunden werden konnte. Auch technisch geht das Blatt mit den schon bekannten Zeichnungen, besonders der „Landsknechte und Kurtisanen" genannten bei Dr. Bredius[11], durchaus zusammen. Es ist dieselbe Leichtigkeit und Sicherheit des Federstrichs, die wirkungsvolle Verteilung von Licht und Schatten. Mit breitem Pinsel sind die Schattenpartien hingesetzt; hier und da bilden sie dunkle Flecke. Auch die Charakterisierung der Physiognomien, Liss' Stärke, erscheint höchst gelungen.

Die etwas gewagte Bordellszene des Rijksmuseums[12] (Abb.), seit alters mit gutem Grund Liss zugeschrieben, geht in allem mit jener Zeichnung zusammen, hier bewundert man den kühnen Aufbau der Komposition in der Diagonale von rechts nach links, der in dem auf dem Tisch stehenden Krieger gipfelt. Die Studie dürfte der Darstellung nach noch in Holland entstanden sein, verrät aber schon die Meisterhand.

Eine sehr verwandte, wohl derselben frühen Zeit angehörende „Bordellszene" der ehemaligen Frhr. von Elkingschen Sammlung in Emden, abgebildet als Dirk Hals in dem Katalog dieser 1902 in Köln versteigerten Sammlung[13], wäre hier anzuschließen (Abb.). Ich glaube, daß das verschollene Original von Liss' Hand herrührt. Man vergleiche namentlich die in der Verkürzung gesehene liegende Frauensperson mit der auf dem Amsterdamer Blatt.

In diesen Kreis gehört auch das Budapester Bild der Bauernhochzeit[14], das Sandrart in Venedig gesehen (Abb.). Auffassung, Motive und Typen gehen aber auf ältere Studien zurück und verraten, wie Bode[15] betont, noch die Herkunft des Künstlers von der Waterkant, so daß sie eine gewisse Ähnlichkeit aufweisen mit den Bauernbildern des weit jüngeren Mathias Scheits in Hamburg.

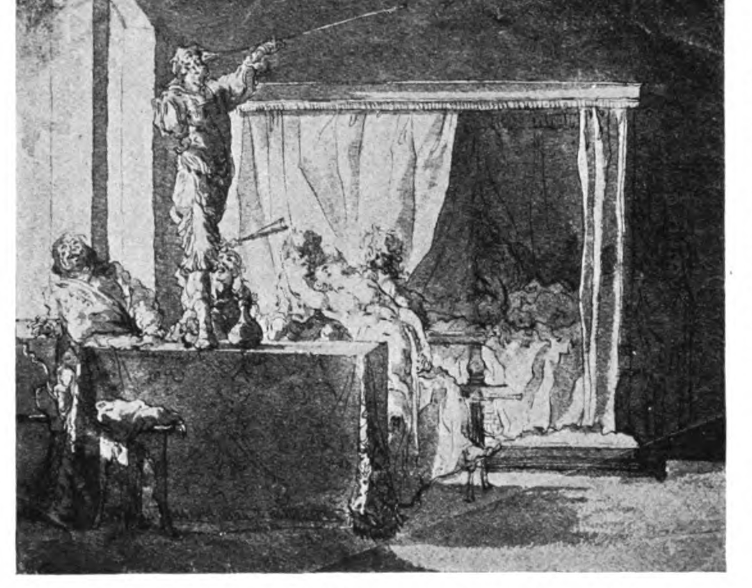
Es ist wohl kein Zufall, daß von den wenigen bisher aufgefundenen Zeichnungen nur eine, die zu den

Morraspielern in Kassel, aus der Zeit der höchsten Entwicklung des Meisters stammt. Die luministischen Ziele, die er später verfolgte, ließen ihn wohl den Zeichenstift beiseite legen. Das Jahr 1621 der Musikantenzeichnung gibt uns endlich einen festen Anhaltspunkt zur Datierung der anderen Arbeiten.

[1] Zusammenfassende Darstellungen: Vor allem Oldenbourg im Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1914; derselbe, „Giovanni Lys", Biblioteca d'arte illustrata, diretta da Ferri e Recchi, Roma 1921. Frimmel in seinen Blättern für Gemäldekunde IV und V (1909). R. A. Peltzer in Frimmels Studien und Skizzen zur Gemäldekunde 1914. Bode in Velhagen & Klasings Monatsheften 1920.

[2] In der älteren Zeit überwiegt die Schreibweise Lis, so auch in alten Inventaren. Sandrart hat die Form „Lys" in Aufnahme gebracht, die wohl aus der holländischen Aussprache des Namens entstanden ist.

[3] Auf einer die Bentvögel darstellenden Zeichnung aus dem 17. Jahrh. wird er als „Joan Listen, alias Hermafrodito" bezeichnet: Hoogewerff im Bredius-Fest-Bundel, Amsterdam 1915, Taf. 44. Houbraken, Groote Schouburgh, 1753, III. p. 30 ff. nennt ihn Jan Linsen. Vgl. Hofstede de Groot, Houbraken und seine Gr. Schouburgh, Haag 1893, S. 59 und 142.



Johann Lys, Bordellszene (Zeichnung) Amsterdam, Rijksmuseum

[4] So schon von Halem in einem Aufsatz über Lys in den Oldenburger Blättern vermischten Inhalts, Bd. V, 1792.

[5] R. Haupt, Bau- und Kunstdenkmäler Schleswig-Holsteins, Bd. II, Kiel 1888, S. 53. — Oldenburg und Holstein standen, seit im 15. Jahrhundert das Oldenburger Grafengeschlecht den dänischen Königsthron bestiegen hatte, in enger politischer Verbindung, da meist Mitglieder desselben Hauses über beide Länder herrschten. Als Sandrarts Academie erschien, war Christian V. König von Dänemark, auch Graf von Oldenburg. Von 1667—1773 blieb die Grafschaft bei Dänemark. Die verwickelten staatsrechtlichen Beziehungen Holsteins und Oldenburgs erleichterten eine Verwechslung. Wenn man daher nicht überzeugt ist, daß Sandrart das „Land Oldenburg" in Holstein gemeint habe, so bleibt noch die Erklärung übrig, daß er die beiden Länder verwechselt oder den Namen der Dynastie für das ganze Land gebraucht habe. Sandrart schrieb etwa 45 Jahre nach Lys' Tod.

[6] Nicht 1629 und „a Neap(el)", wie Koopmann angibt, der 1891 im Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. S. 42 wohl als erster auf die Zeichnung aufmerksam gemacht hat und ausdrücklich vor der Verwechslung mit „Jan Lys aus Hoorn" warnt. — Das p. ist nicht ganz deutlich. Die Maße sind h. 96, br. 131 mm. Hellbraune Tusche. Der seltsame am Ast hängende Gegenstand scheint ein Reifen mit Tonpfeifen zu sein.

[7] a. 1622. „28 Rthaler Johan Lißen Mahlern in Schleßwig wegen allerhandt von Goldt Silber unt andern Farben gemahleter Figuren in F. G. Hertzog Adolfen 8 Cornette..." a. 1650 „Ausgabe an Handwerker. Anna Lißen Mahlerinnen in Schleßwig für 27. auff Pap gefertigte Wapen... bezahlt 4 Reichst." Harry Schmidt, Gottorffer Künstler, in Quellen und Forschungen zur Geschichte Schleswig-Holsteins IV, 1916, S. 290; vgl. V, 1917, S. 311, wo auch eine Abbildung der Hamburger Zeichnung gegeben wird. Aus der Bezeichnung „Anna Lissen, Mahlers" folgert Harry Schmidt, daß sie die Frau des Johan sei.

[8] Haupt, a. a. O. S. 310.

[9] Brinckmann, Barockskulptur, I, Berlin 1919, S. 210.

[10] „Nr. 95. Eines jungen Edell Mannes Contraf. Von J. Liss — 6 M. Nr. 96. Eines Edell Mannes Contraf. Von Johann Liss — 6 M.": Harry Schmidt in Oud Holland 32 (1914), S. 43, Anm. 7. Vgl. desselben „Jürgen Ovens", Kiel 1922.

[11] Abgebildet in der Kunstchronik N. F. XXIV, 1912/13, S. 662. Die Kreide- und Tuschzeichnung zu den Morraspielern im Kasseler Museum (Abb. Oldenbourg, Biblioteca d'arte, Taf. X) ist wegen des anders gearteten Zeichenmaterials weniger zur Vergleichung geeignet. L. Burchard hat eine Zeichnung des Goethe-Museums in Weimar in die Literatur eingeführt: Die holländischen Radierer vor Rembrandt, Berlin 1917, S. 51.

[12] Bister, Feder und Pinsel, h. 272, br. 322 mm. Links unten in der Ecke von späterer Hand: j. Lis. Das schwarz gewordene Deckweiß beeinträchtigt die Wirkung, namentlich der Physiognomien.

[13] Nach Angabe des Katalogs von Heberle (Lempertz Söhne) h. 200, br. 310 mm Tusche.

[14] Vgl. die Zeichnung im Münchener Kunsthandel, besprochen von Dr. Mucholl-Viebrook. Münchener Jahrb. f. bild. Kunst 1923. S. 170. Oldenbourg erwähnt ein Gemälde „Bauernhochzeit", das 1919 im Salzburger Kunsthandel war.

[15] Berichte a. d. pr. Kunsts. XLI, 1919. S. 6.

Verantwortliche Redaktion: I. V. Dr. ADOLF JANNASCH, Berlin C., Kaiser-Friedrich-Museum. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstr. 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig. — Netzätzungen von Kirstein & Co., Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

MIT MONATSRUNDSCHAU



58. JAHRGANG * HEFT 9/10

E. A. SEEMANN * VERLAG * LEIPZIG
1924/25

INHALT

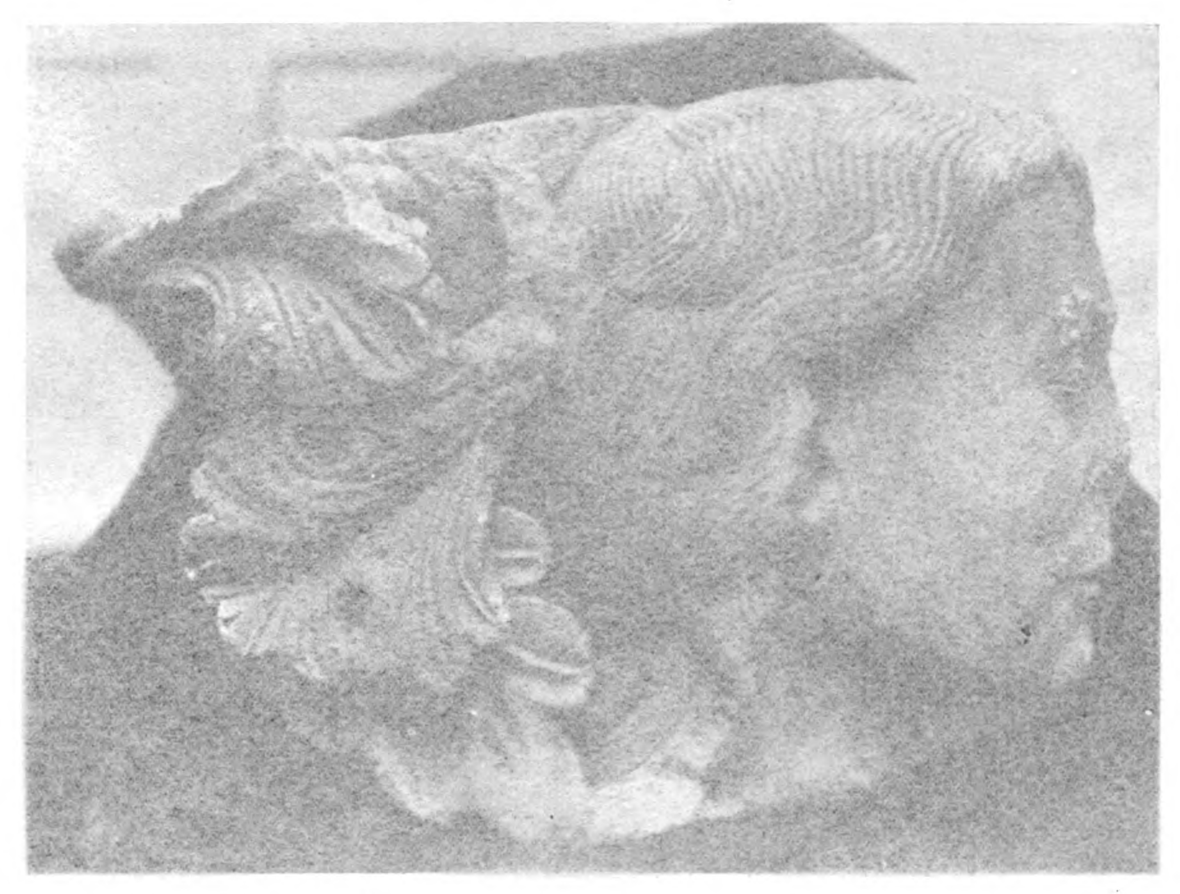
des Doppelheftes 9/10

TEXT

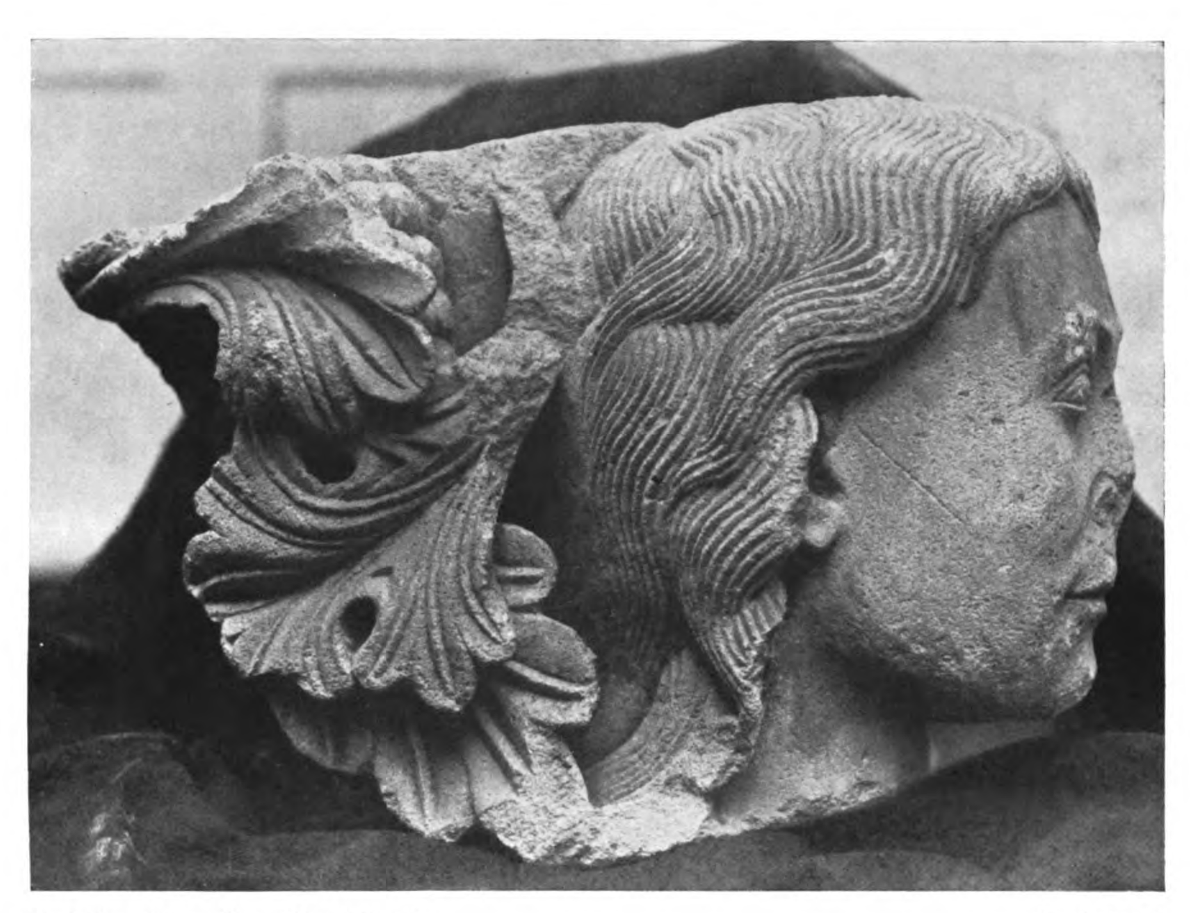
BILDER

BEILAGE: Peter Halm: „Der Vater des Künstlers". Originalradierung.

Der Preis für den Jahrgang beträgt G.-M. 36.— / Preis dieses Doppelheftes G.-M. 8.—







Kopf einer Samsonfigur (Muschelkalk) Maria Laach

ZWEI RHEINISCHE SKULPTUREN AUS DER FRÜHZEIT DES XIII. JAHRHUNDERTS

VON ADALBERT SCHIPPERS

Unter den Skulpturen, die in Maria Laach von untergegangenen, meist spätromanischen Kunstwerken Zeugnis ablegen, finden sich zwei figürliche Reste, die durch ihre hochstehende Qualität hervorragen. Es sind ein Kopf und ein Rumpf aus feinem Muschelkalk, die ich bereits im Jahre 1910 bei einer Gesamtaufnahme sämtlicher Laacher Skulpturenreste so vereinigte, wie die Abbildung sie zeigt[1]. Die Halsansätze am Kopf und am Rumpf passen so gut aufeinander, als es nach der Verstümmelung des Rumpfes, der in barbarischer Weise zum Baustein hergerichtet wurde, möglich ist. Ferner finden wir auf dem Rücken einerseits die Ausläufer von drei Haarsträhnen, unter diesen anderseits vorn am Halse die Fortsetzung von zwei durchgeschnittenen Gewandfalten der linken Schulter. Die Einheit des Stiles und des Materials ist vollkommen. Man wird demnach gegen die Zusammenfügung keinen ernsten Einwand erheben können.

Womit wir es hier zu tun haben, war von Anfang an klar. Es handelt sich um einen Samson, der den Rachen des Löwen zerreißt. Der Kopf ist ziemlich gut erhalten, abgesehen von der Nase, einigen abgehauenen Haarsträhnen und sonstigen kleinen, durch Stöße verursachten Verletzungen. Die Höhe des Kopfes beträgt vom Kinn bis zum Scheitel 16 cm. Der Rumpf mißt 38 cm, so daß der ganze Torso, mit dem 2 cm langen Halsstück am Kopfe, eine Höhe von 56 cm erreicht.

Haben wir nun an eine ursprüngliche Halb- oder Ganzfigur zu denken? Das letztere scheint mir das Wahrscheinlichere zu sein. Dem auf Anschaulichkeit



Kopf des Samson (Höhe 16 cm) Maria Laach

gerichteten Kunstsinn des Mittelalters entspricht viel mehr die Darstellung des ganzen Löwen als bloß seine symbolische Andeutung durch den Kopf. Nehmen wir den Kopf des Samson als Grundmaß, so wird die Gesamthöhe der ganzen Figur 1 m betragen haben.

Von Wichtigkeit ist ferner der Umstand, daß wir nicht eine Freifigur, sondern eine Säulenstatue vor uns haben. Das zeigen nicht nur die Blätter und Früchte hinter dem Kopfe, sondern auch die rohbehauene Achse des Rückens. Hätte die Figur keine mit ihr verbundene Stele gehabt, so sieht man nicht ein, warum sie im Rückgrat so roh behauen worden wäre. Diese Bearbeitung rührt von der Entfernung der Stele her.

Die Säulenfigur bedingte auch die Haltung des Löwen vor der Brust des Bezwingers. Die gewöhnliche Darstellung zeigt nämlich Samson auf dem Löwen reitend, während er dem Tiere den Rachen zerreißt. So das Bodenmosaik in St. Gereon in Köln (11. Jahrh.), die Gravierung auf einer romanischen Bronzeschüssel im Kölner Kunstgewerbemuseum (12. Jahrh.), das Tympanon vom Portal der Gertrudenkirche in Nivelles, die freiplastische Gruppe in Straßburg (14. Jahrh.)[2].

Versuchen wir nun, den Stil des Werkes zu charakterisieren. Was zunächst auffällt, wenn wir die Figur als Ganzes betrachten, ist das starke proportionelle Übergewicht des Kopfes über den Körper. In ihm hat der Künstler seine Idee vom Samson wesentlich



Erhaltene Reste des Samson in drei Ansichten Maria Laach

konzentriert. Er dachte noch nicht daran, diese Idee im ganzen zu verkörpern, wie später etwa Donatello und Michelangelo ihren jugendlichen Helden David darstellten. Unser Meister steht noch wesentlich auf der Stilstufe der Kreuzigungsgruppe über dem Lettner im Dom zu Halberstadt, dessen Entstehung um 1220 angesetzt wird. Wie hier die Körper noch unvollkommen entwickelt und proportioniert sind und die Gewänder nur allmählich sich vom Leibe freimachen, so ähnlich bei unserem Samson. In den nachfolgenden großen Werken der sächsisch-thüringischen Schule bis 1230, z. B. am Marmorgrabmal Heinrichs des Löwen in Braunschweig, an der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg, an der Goldenen Pforte in Freiberg überrascht uns schon eine wundervolle Harmonie einerseits im Bau des ganzen Körpers, anderseits im Verhältnis zwischen Körper und Gewandung. Nicht so fest und bestimmt wie in Sachsen und Thüringen läßt sich wegen Mangel an Denkmälern die Stilgrenze nach unten innerhalb der rheinischen Skulptur ziehen. Als Gegenbeispiele aus dieser Provinz können am ehesten die von einem kölnischen Meister stammenden vier Figuren auf der linken Seite des Haupteinganges in der Vorhalle des Domes zu Münster i. W. genannt werden[3].

So rückständig der Samson in der Umgebung der ausgereiften Werke der Plastik des 13. Jahrhunderts erscheint, so fortgeschritten zeigt er sich, wenn wir die deutsche Skulptur aus dem Anfang des 13. oder dem Ende des 12. Jahrhunderts zum Vergleich heranziehen. Nennen wir aus den Rheinlanden die Altaraufsätze in Oberpleis und Brauweiler, aus St. Maria im Kapitol in Köln die stehende Madonna und das Grabmal der Plektrudis[4]. Während bei diesen Figuren die Körper noch wenig entwickelt, die Bewegungen unbeholfen, die Gewänder und Falten mehr angedeutet als plastisch gegeben sind, zeigt der Samson in all diesen Dingen eine fortgeschrittene Kenntnis der Natur, die vor allem dazu ausgenutzt wird, eine klare und bestimmte Differenzierung der Körper- und der Gewandteile durchzuführen. So steht z. B. das enganliegende Untergewand in wirkungsvollem Gegensatz zum faltenreichen Obergewand, das über der linken Schulter zwischen dem vom Körper abstehenden linken Arm herabhängt. Die Falten sind nicht mehr schematisch und in Linien nebeneinander



Reste eines Jüngsten Gerichtes Bonn, Prov.-Museum

gelegt. Der Wurf des Mantels beruht schon auf konkreter Naturanschauung, die Falten wölben sich vielfach rund empor und lassen in die Zwischentäler tiefe Schatten fallen. Der Faltenstrudel des Mantels selber wird wieder durch glatte Flächen an den Gelenken unterbrochen und auf diese Weise der Körper unter dem Gewande zur Geltung gebracht.

Das künstlerische Prinzip der Gliederung hat der Meister vor allem sorgfältig in der Kopfbildung durchgeführt. Es kommt zum Ausdruck in einer klaren und bestimmten Durchformung aller Hauptteile des Gesichtes ohne Abschweifung auf nebensächliche Einzelheiten. Zunächst heben sich Vorder- und Seitenflächen klar gegeneinander ab. Die Gliederung des Antlitzes beherrschen vor allem zwei Maße: die gleiche Höhe von Stirn, Nase und Untergesicht und die gleiche Breite von Stirn, Backenknochen und Unterkiefer. Diese Gliederung wird nachdrücklich betont durch das kräftige Hervortreten des Knochenbaues. Den daraus fließenden strengen Gesamteindruck verstärken die scharfen Linien an den Augenbrauen, den Nasenflügeln und den fleischlosen Lippen. In wohltuendem Gegensatz zu dieser Strenge steht die feine Durchbildung des Auges. Es liegt schon tief in seiner Höhle und empfängt durch das sanft gewölbte obere Lid einen Zug von lebensvoller Wirklichkeit.

So wuchtig der Bau des Kopfes im ganzen ist, so wenig zeigt er etwas von der inneren seelischen Erregung, die notwendig die Bezwingung des Wüstenkönigs begleitet. Das naive Erstaunen, das zu uns aus dem Kopfe Marias unter dem Kreuze in Halberstadt spricht, ist hierzu das Gegenstück. Die Schilderung des inneren Seelenlebens war der damaligen Plastik noch versagt. Wenn es vorzeitig dazu kam, entstand nicht ein Seelengemälde, sondern eine Verzerrung des Antlitzes. Das nach der üblichen Darstellung auf die Schultern herabwallende Haar, in dem nach dem Buche der Richter die Stärke Samsons lag, hat der Meister in verschiedener Weise zu gliedern und zu beleben verstanden. Von der Seite gesehen geht es vortrefflich mit dem schönen Laubwerk zusammen.

Es ist für uns von größtem Interesse, zu beobachten, wie der zu Beginn des 13. Jahrhunderts immer stärker erwachende Naturalismus sowohl in Frankreich wie



Tympanon der Liebfrauenkirche Andernach a. Rh.

in Deutschland, voran in Sachsen, auch bei unserem rheinischen Meister, wohl unter Anregung französischer Vorbilder, nach selbständiger Gestaltung ringt. Legt man den Samson zwischen die Tafeln 51 und 53 des Werkes von Vitry et Brière[5], welche die Werkstatt von Chartres um 1220 veranschaulichen, so entdeckt man stilistische Verwandtschaftszüge allgemeiner Art, im einzelnen aber auch viele Abweichungen. Die letzteren zeugen für den rheinischen Meister. Die keusche Strenge, die der Samsonkopf widerspiegelt, erinnert an die archaischen Werke der griechischen Plastik, die auf dem Wege zur harmonischen Beherrschung der Naturformen ein ähnliches Stadium durchmaß wie die Frühgotik.

Sehen wir uns nun nach anderen Werken des gleichen Meisters oder derselben Schule um. Der erhaltene Bestand ist leider sehr gering. Die stilistisch nächsten Verwandten des Laacher Samson stehen ihm glücklicherweise auch örtlich sehr nahe, wodurch uns der Einblick in den Schaffenskreis des Künstlers erleichtert wird. An erster Stelle muß die Figur mit dem Spruchband genannt werden, die in Lonnig bei Münstermaifeld seit Menschengedenken auf der Kirchhofsmauer steht (Abb.). Sie war bisher unbekannt, insofern sie in der kunstgeschichtlichen Literatur noch nie eine eingehendere Würdigung erfahren hat.

Mangels besseren Materials verschmähte der Künstler nicht den grobkörnigen, aber in seiner Struktur malerischen Ettringer Tuff. Leider sind die überraschend gut erhaltenen Formen größtenteils mit einem häßlichen Kalkanstrich bedeckt. Die Figur mißt 1 m von der Fußsohle bis zum Scheitel. Bis zu den Schultern ist sie rückwärts mit einer an der rechten Seite teilweise zerstörten Platte verwachsen. Hals und Kopf sind mit Ausnahme eines Stützblockes am Kopfe frei. Also auch hier wieder eine Säulenstatue.

Beim ersten Blick zeigt der Kopf sowohl im ganzen Bau wie in Einzelheiten so große Ähnlichkeit, daß man ein zweites Werk des Samsonmeisters vor sich zu haben glaubt. Bei näherem Vergleiche sträubt man sich jedoch gegen diese Annahme, weil die plastische Durchbildung aller Teile des Gesichtes, die uns beim Samson so überrascht, in Lonnig sehr verflaut ist und man diese Verflachung nicht lediglich

auf die Rechnung des gröberen Materials setzen möchte. Die Backenknochen und das Kinn kommen gar nicht mehr plastisch aus der leeren Fläche heraus. An dem langen, stämmigen Halse sieht man nichts von den Nickermuskeln, wovon am Halsstück des Samson die Anfänge erhalten sind. Unangenehm fällt in den Abmessungen des Gesichtes auf, daß die Mundpartie erheblich größer ist als Nase und Stirn. Im übrigen sind jedoch die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Köpfen in der schmalrechteckigen Gesichtsbildung, an den Augen, im Haar mit der gleichen Stirnlocke so groß, daß wir in Lonnig auf eine Schülerhand schließen müssen, die verlorengegangene Statuen des Samsonmeisters nachahmte.

Das mangelhafte plastische Empfinden zeigt sich teilweise auch in der Gewandung, soweit der Kalkanstrich die Faltengebung beobachten läßt. Man vergleiche nur die Drapierung des gleichen Mantelwurfs auf der linken Schulter in Lonnig und beim Samson. Besser ist die Gliederung der unteren Gewandpartien. Man erkennt das Bestreben, das rechte Standbein vom linken Spielbein mit dem durchgedrückten Knie unter dem hochgezogenen Mantel zu unterscheiden. Eine mäanderförmige Falte mit zwei Einschnitten trennt beide Beine deutlich voneinander. Ähnliche Bestrebungen, den Körperbau zu betonen, zeigen die Marmorfiguren Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin in Braunschweig um 1230 und Heinrichs von Sayn († 1247) im Germanischen Museum. Die großen unbeschuhten Füße der Lonniger Figur auf dem von Frankreich her bekannten halbrunden Sockel stehen im Verhältnis zum Kopf.

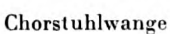
Nicht ohne weiteres dürfen wir die starre, frontale Haltung tadeln. Vielmehr müssen wir diese Eigenschaft aus dem Standort erklären, wofür die Figur bestimmt war. Blick und Haltung des Hauptes weisen in die Ferne. Wir können an einen Propheten, einen Apostel, vielleicht auch mit der Tradition an einen Verkündigungsengel ohne Flügel denken. Die ehemalige Rund- und Emporenkirche in Lonnig war der Mutter Gottes geweiht. Als diese um 1220 durch den heutigen Chor mit zwei Flankierungstürmen erweitert wurde, erhielt sie ohne Zweifel auch eine damals sehr beliebte, plastische Gruppe der Verkündigung. Standen nun die beiden Figuren in der Umgebung des Altares in einiger Entfernung einander gegenüber, so war die Haltung unserer Figur ganz begründet[6]. Wie dem auch sei, mehr als eine gute Schularbeit ist sie nicht. Ihre Mängel lehren uns das Werk des Meisters noch höher schätzen.

Wie aber die Lonniger Bauformen, besonders die Apsis, im ersten Grade mit dem Chore der Liebfrauenkirche in Andernach verwandt sind, so steht auch die dortige figürliche Plastik der Portale den beiden hier besprochenen Figuren ganz nahe. Aus Andernach sind uns erhalten das Tympanon mit den beiden Engeln, die das Lamm Gottes halten, und Reste eines jüngsten Gerichtes[7]. Vergleichen wir die Köpfe untereinander, so ergeben sich eine ganze Reihe von übereinstimmenden Zügen. Der Bau des Kopfes mit dem gleichen Verhältnis von Stirn, Nase und Mundpartie, die schräge Falte von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln, der breite Unterkiefer, die lauschenden Ohren, die in Strähnen gegliederte, drahtförmige Haarbildung mit der Stirnlocke finden sich gleichmäßig in Andernach, Lonnig und Maria Laach. Nur die Augen und Münder sind an den Überresten des Andernacher Jüngsten Gerichtes etwas derber ausgeführt. Die stärkere Plastik der Gewandung bei den Säulenfiguren als bei den Reliefs in Andernach ergab sich von selbst. In der Faltenbildung zeigen sich die knienden Engel darin altertümlicher, daß die schematischen, dreieckigen Falten z. B. unter den Knien, an den Armen noch viel Verwendung finden.

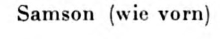
Wird man aber so ausdrucksvolle Gestalten wie die Andernacher Engel derselben Schule zuschreiben können, wie die regungslos dastehende Lonniger Figur? Die Schwierigkeit ist nur eine scheinbare. Der starke Ausdruck, der die Andernacher Engel beseelt, geht zum großen Teil von ihrer körperlichen Funktion aus. Sie knien und halten gleichzeitig das Lamm Gottes, auf das ihr Blick gerichtet ist. Einen seelischen Ausdruck im eigentlichen Sinne zeigt der gut erhaltene Kopf des rechten Andernacher Engels ebensowenig wie die Lonniger und Laacher Figur.

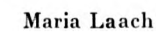
Die Verwandtschaft zwischen diesen Werken tritt noch deutlicher zutage, wenn wir die etwas jüngeren Skulpturen des Bonner Münsters, besonders den schreibenden Engel, zum Vergleiche heranziehen (Abb.). Während die Andernacher Gruppe darauf ausgeht, alle Formen klar und bestimmt mit Linien zu umgrenzen und infolgedessen die Fläche bevorzugt, zeigen die Bonner Skulpturen eine starke Neigung, alle Teile abzurunden, besonders in der Gewandung parallele Falten zu meiden und an ihre Stelle kurze und wechselnde treten zu lassen. Daher beim Engel die vollen und runden Backen, die





Chorstuhlwange Bonn, Münster

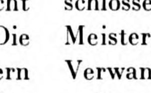




Samson (wie vorn) Maria Laach

fleischigen Lippen, die schweren Augenlider, nicht flachgewölbte, sondern aufgebohrte Pupillen. Die Haarsträhnen laufen nicht in einer Spitze, sondern in einer aufgerollten Locke aus. Das Abrunden der Formen geht mit einer Neigung zum Ausdehnen im Raum zusammen, das sich besonders im Sitzen der Figuren äußert, die ungehemmt in die Tiefe vordringen. Hier stehen gleichzeitige, aber ganz verschiedene Schulwerke einander gegenüber[8].

So hoch die Qualität des Samson steht, so wünschenswert ist eine möglichst genaue Datierung. Sie scheint mir auch möglich zu sein. Der Ausbau der Liebfrauenkirche in Andernach zwischen 1200—1220, des Ostchors in Lonnig im engsten Anschluß an Andernach um 1220, der Vorhalle in Maria Laach zwischen 1220—1230 hat höchstwahrscheinlich in dieser Reihenfolge durch die Mitglieder eines ge-

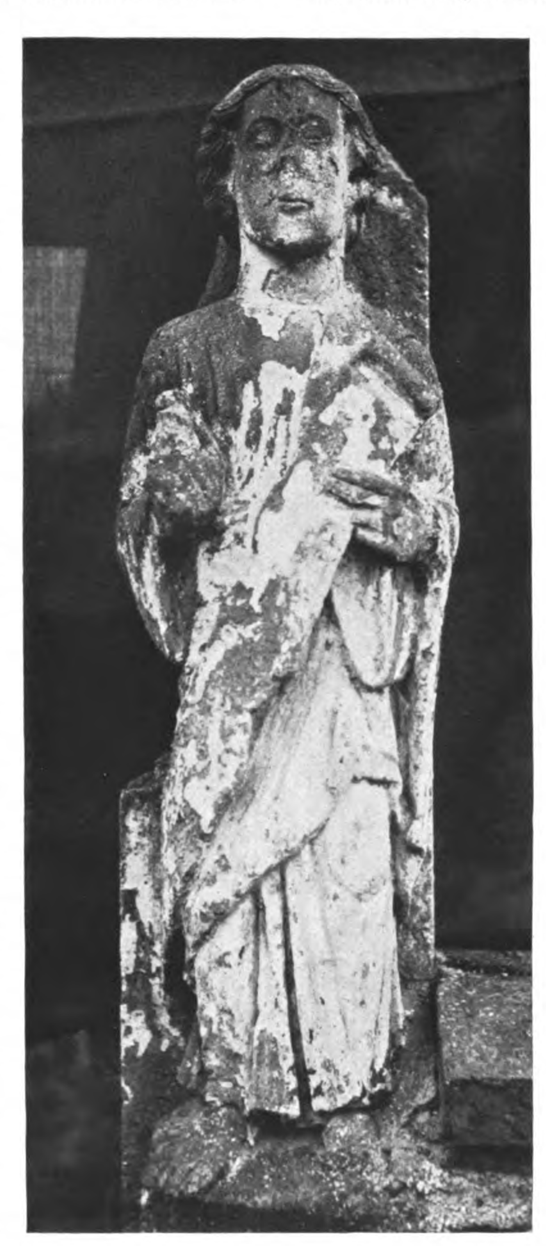


schlossenen Werkbundes unter der Führung eines Meisters stattgefunden. Das geht deutlich aus der Verwandtschaft der Ornamentik hervor, wovon weiter unten noch die Rede sein wird. Die Blattbildung am Kopf des Samson geht aber über die Formen der Vorhalle hinaus. Während hier die Blätter noch durchgehends sich in der Fläche ausbreiten, nimmt das Laub des Samsonkopfes einen runden, plastischen Charakter an. Der Blattstiel verzichtet auf den idealen Diamantenschmuck und versinkt in einer tiefen Furche; die Blatthälften wölben sich und bilden augenförmige Durchbrechungen, die die Vorhalle in dieser Form noch nicht kennt.

Welchem Laacher Kunstwerke können wir aber den Samson nach Vollendung des Paradieses einordnen? Ich wüßte kein anderes als den Lettner zu nennen. Dieser wird zwar in den bis jetzt bekannten

Laacher Quellen nirgendwo bezeugt. Trotzdem kann nicht ernstlich daran gezweifelt werden, daß er ehemals vorhanden war. Die westlichen Pfeiler der Vierung lassen die Spuren des Lettners an den Vorlagen nach dem Mittelschiff zu deutlich daran erkennen, daß die Lagerfugen der nachträglich eingefügten Quadern bis zur Höhe von 4 m nicht mit den übrigen Fugen des Pfeilers zusammengehen. Ferner finden wir hier am nördlichen Pfeiler in der Höhe von 2,75 m zwei Bogenanfänger und darunter zwei Akanthuskapitelle, die aus den ursprünglichen Eckdiensten herausgemeißelt wurden. Obgleich die Formentfaltung der Kapitelle infolgedessen sehr begrenzt war, läßt sie dennoch eine sichere Datierung zwischen 1220—1230 zu. Das Akanthusblatt, das an sich schon auf diese Zeit hinweist, ist tief ausgeschnitten und überdies regelmäßig mit den charakteristischen Augen versehen, die uns am Laubwerk des Samsonkopfes begegneten. Diese Neuerung tritt um 1230 in Bamberg und Gelnhausen auf. Auch der spätromanische Diamantschnitt fehlt nicht an der Deckplatte des Kapitells.

Die Gestaltung unseres Lettners haben wir uns ähnlich zu denken wie den gleichzeitigen, noch erhaltenen, romanischen Lettner im Ostchor des Domes zu Naumburg, der um 1225 errichtet wurde. Unter dem steinernen Lesepult, das genau die Mitte einnimmt, befindet sich dort ein plastisch ausgeführter, mandelförmiger Nimbus, in dem höchstwahrscheinlich Christus auf dem Regenbogen thronte. Am Lettner des Westchores im selben Dome sehen wir ebenfalls unter dem Lesepult in der Mitte an der Vorderseite in einem Vierpaß Christus auf dem Throne[9]. In ähnlicher Weise können wir uns auch den Samson als Sinnbild Christi an der Front des Laacher Lettners denken. Die Figur hätte dann, unter Berücksichtigung einer naheliegenden, schönen Symbolik, den Träger des Lesepultes gebildet. Wenn wir den Laubschmuck hinter dem Kopfe Samsons, der nur zur Hälfte erhalten ist, ergänzen, so entsteht eine gerade abgeschnittene, halbkreisförmige Konsole von 16 cm Durchmesser, der sie rückwärts abschließt. Unmittelbar darauf haben wir uns den Fuß des Lesepultes zu denken, der durch einen Dübel, wovon das Loch zur Hälfte noch erhalten ist, mit der Konsole verbunden war (vgl. die Abb. auf S. 167). Köpfe mit rückwärts verbundenen Laubkonsolen zeigen uns sämtliche Gewändestatuen der Goldenen Pforte in Freiberg um 1230. Es ist einleuchtend, daß nur vermittels einer Konsole die freie Ausbildung und die Neigung des Kopfes nach vorn möglich war. Die Senkung des Hauptes aus der Achse des Körpers entspricht auch dem der Figur zugedachten 4 m hohen Standorte. Die Höhe der Statue selber von 1 m paßt wieder vortrefflich für eine Brüstung und ein Lesepult. Die Entfernung des Lettners hängt höchstwahrscheinlich mit der völligen Neuordnung sämtlicher Altäre zusammen, die Abt Plazidus Kessenich im Jahre 1695 vornehmen ließ.



Steinfigur (Tuff) Lonnig

Nach den bisherigen Ausführungen sind wir berechtigt, die besprochenen Skulpturen in Maria Laach, Lonnig und Andernach den Mitgliedern einer einheitlich geschulten und geführten Künstlerschar zuzuweisen. Ich werde kaum auf Widerspruch stoßen, wenn ich den Samson und die knienden Engel in Andernach als das Beste bezeichne, was uns an

figürlicher Skulptur aus den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts am Rhein erhalten blieb. Wäre der Kopf über dem Agnus Dei in Andernach nicht völlig verwittert oder uns im Abguß überliefert, so hätten wir vielleicht ein ebenbürtiges Gegenstück zum Samson. Der rechteckige Umriß der erhaltenen Ruine läßt die Verwandtschaft heute noch erkennen.

Wir haben aber nur eine mangelhafte Vorstellung vom Gesamtwerk unserer Künstler, wenn wir ihre Figuren nicht auf dem Hintergrunde ihrer ornamentalen Bauplastik sehen. Das wachsende Verständnis für die Natur und lebensvolle künstlerische Gestaltung, das uns bei den Figuren überraschte, zeigt sich ebenso deutlich in der Ornamentik.

An erster Stelle stehen die Bandfriese, die das Beisammensein von Menschen, Tieren und Pflanzen schildern und dadurch eine konkretere Anschauung, ein aufgeschlosseneres Verständnis für die Wirklichkeit bekunden. Das Vollendetste dieser Art in unserem Schulkreise scheinen mir die Bandfriese am Nordportal der Liebfrauenkirche in Andernach darzustellen. Alles Unruhige und Unklare ist hier gebannt, der Reliefcharakter vollständig gewahrt, die Formen sind groß gesehen; in allem das Gegenstück zu den Friesen des Südportals. Überaus anziehend ist besonders das Idyll des Nordportals, wo ein Mann und eine Frau rechts und links von einer sonnenförmig ausgebreiteten Blume zwischen dem Laub mit nacktem Oberkörper und übergeschlagenen Beinen sitzen. Die Frau schaut das Tier an, der Mann hört ihm zu und stützt, wie nachsinnend über das Gehörte, den rechten Arm auf das gehobene Knie. Der Darstellung liegt offenbar ein tieferer Sinn zugrunde. Dürfen wir vielleicht an Adam und Eva denken, die, aus dem Paradiese vertrieben, durch den Anblick und den Gesang schöner Vögel an das ehemalige Glück erinnert werden und dessen Verlust durch ihre eigene Schuld nun gesenkten Hauptes betrauern? Für diese Erklärung würde besonders der Platz außerhalb der Kirche sprechen, die das neutestamentliche Paradies versinnbildet. Die Entblößung der Oberkörper dient nicht nur dazu, die beiden Geschlechter kenntlich zu machen, was ja schon hinreichend durch das längere Haar der Frau geschieht. Der Künstler stellt sich neue Probleme und will seine Kenntnis vom Bau des menschlichen Körpers an den Tag legen[10]. Bandfriese aus reinem Laubwerk sind seltener in diesem Kunstkreise; das Vollendetste dieser Art ist der von üppiger Fülle und Kraft getragene Akanthusfries am Südportal der Laacher Kirche.

Frühere Werke desselben ornamentalen Stiles finden wir im Ostchor und Querhaus des Bonner Münsters, in Knechtsteden und Brauweiler; spätere am Hauptportal und an den Chorschranken des Limburger Domes und in der Marienkirche zu Gelnhausen. Der Reichtum der Phantasie, die Frische und Unmittelbarkeit des Naturgefühls, gezügelt durch einen sicheren Takt für maßvolle Harmonie, offenbaren sich aber kaum irgendwo so greifbar wie in Maria Laach und Andernach. In dem bisher unbekannten Samson sehen wir nun diese Künstler auf einer neuen Stufe der figürlichen Plastik, die so fortgeschritten ist, daß sie die besten Werke der deutschen Plastik im 13. Jahrhundert vorausahnen läßt.

[1] Die sechs Aufnahmen verdanke ich Herrn Dr. Boymann, Assistent am Kunstgeschichtlichen Institut in Marburg.

[2] Dehio, G., Das Straßburger Münster, München 1924, Taf. 92—93. Weitere Beispiele bei Clemen, Die roman. Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916, S. 149 ff. Ikonographische Gegenstücke zur Laacher Darstellung sind mir nicht bekannt geworden.

[3] Abb. bei Klein, J., Die roman. Steinplastik des Niederrheins, Heft 184 der Stud. zur deutschen Kunstgeschichte, Straßburg 1916, Taf. 32.

[4] Abb. bei Klein a. a. O., Taf. 7, 8, 11 und 20.

[5] Documents de sculpture française, Paris 1911.

[6] Wie die Figur ursprünglich für ihren Standort gedacht war, so ist sie auch aufgenommen worden. Andere Aufnahmen können wirkungsvoller sein, aber gerade dadurch die Idee des Künstlers fälschen.

[7] Abb. bei Klein a. a. O., Taf. 23—25.

[8] Abb. bei Klein a. a. O., Taf. 29.

[9] Abb. bei Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1, S. 134—135.

[10] Abb. bei R. Hamann, Deutsches Ornament, Marburg 1924, Taf. 18—19.



Jan Swart, Johannespredigt — München, Neue Pinakothek

JAN SWART VAN GRONINGEN ALS MALER

VON CURT BENEDICT

I.

Karel van Mander[1] nennt Jan Swart van Groningen in den üblichen schwülstigen Einleitungen seiner Viten „eine Krone unserer Malkunst", teilt dann aber etwas später mit, daß er „auf keins seiner Werke hinweisen könne". Doch erwähnt er einige Holzschnitte, die immerhin so charakteristisch für den Stil des Künstlers sind, daß auf Grund des $ monogrammierten Blattes der „Schiffspredigt" eine Tafel in München, die „Johannespredigt" (Abb.), mit Swart identifiziert werden konnte[2]. Ein später von Dodgson[3] publizierter Holzschnitt mit dem Monogramm IS, ebenfalls eine „Johannespredigt" (Abb. auf S. 182), nähert sich dem Münchner Gemälde noch mehr. Da der Holzschnitt stilistisch am Ende einer Reihe von Buchillustrationen und Titelblättern steht, die Jan Swart zwischen 1528 und 1530 geschaffen hat, ist die Datierung des Bildes bald nach 1530 wahrscheinlich. Dafür sprechen auch die offensichtlichen Zusammenhänge mit den Spätwerken des Lukas van Leyden, der „Blindenheilung" in Petersburg von 1531 und der „Predigt eines Heiligen" in Amsterdam aus demselben Jahre[4].

Die „Johannespredigt" zeigt die Hand eines gereiften Künstlers, der seine holländische Herkunft in der besonders liebevollen Durchbildung von Landschaft und Vegetation beweist. Die lichtgesättigte Landschaft in tiefgefärbtem Grün und Blau dämpft das leuchtende Gelb und Rot der Staffage. Bei allen malerischen Feinheiten verrät sich der Graphiker. Zweige und Gräser sind kalligraphisch gezeichnet mit tausend Verästelungen. In den Vordergrund werden Pflanzen und Blätter, Steine und allerhand Unkraut gesetzt, die Baumrinde ist knorrig und gespalten, von den Ästen hängen Moose in langen Fäden herunter. Um den Wirrwarr des Astwerks zu betonen, wird alles silhouettenhaft gegen den Himmel ausgebreitet.



Jan Swart, Anbetung Antwerpen

Mit derselben zeichnerischen Absicht studiert Swart die Binnenzeichnung der Gesichter, läßt die Muskeln der Kniegelenke spielen, bildet einen ganz besonderen Typ für die Hände aus, die immer wieder zur Schau gestellt werden: schmale lange Finger an gewölbtem Handrücken. Die handelnden Personen gestikulieren lebhaft, wobei die Hände in den Gelenken krampfhaft durchgedrückt und der Zeigefinger halbgestreckt erscheinen. Abgesehen von diesen Eigentümlichkeiten kehren in fast allen bekannten Arbeiten dieselben Menschen wieder: Die Männer, soweit sie nicht als Türken mit Turban oder zylinderartigen Hüten aus dem Holzschnitt herrühren, weisen vierkantige Schädel auf mit an der Wurzel gekrümmtem Nasenrücken, vortretenden Backenknochen, breitgestutztem Kinnbart und einer kappenförmig über die Stirn fallenden Haartracht, in der die Haare zu kleinen gelockten Büscheln zusammengenommen sind. Die Frauen sind entweder tief verschleiert mit breiten Hauben und einem Bandstreifen, der nur Augen und Nasenrücken freiläßt, oder modisch elegant gekleidet.

Das Münchner Bild zeigt außer der Landschaft, die sehr selbständig ohne das Patinirsche Schema oder die Scorelschen Felskulissen empfunden ist, auch eine meisterhafte Beherrschung der Raum- und Luftperspektive. Während Lukas van Leyden den Eindruck einer Massenversammlung in der „Blindenheilung" dadurch erzielt, daß er die Menschen von rechts und links herbeiströmen läßt, im „Predigerbild" und im „Mosesbild" (Nürnberg) die Zuschauerschaft fast in Aufsicht gibt, läßt Swart in ähnlichen Kompositionen die Menschenmenge durch die zuvörderst Sitzenden fast verdecken und dahinter nur einige Gesichter und eine Fülle von Köpfen durchblicken, wodurch die Illusion des Unübersehbaren noch erhöht wird.

Die schon erwähnte Beziehung zu Lukas van Leyden, mit dem zusammen Swart die Vorsterman-Bibel von 1528 illustriert hatte[5], klingt noch mit in der schon von Glück und Scheibler Swart zugewiesenen „Anbetung“ in Antwerpen[6] (Abb.). Der Kopf Josephs und des anbetenden Königs, die zwei Türken links und die Gruppe der vier im Hintergrund stehenden Männer, die in der „Schiffspredigt“ ganz ähnlich wiederkehren, sind uns für Swart ebenso geläufig, wie die feine Durchbildung der Vegetation des zartgeästelten Buschwerks und des vom Gemäuer herabhängenden Mooses. Zeitlich ist das Bild schon wegen der unsicheren Haltung der Figuren, der nicht sicher gezeichneten Extremitäten, des altertümlichen Marientyps und der etwas zusammenhanglos nebeneinander gestellten Gruppen früher anzusetzen. Am nächsten steht es noch den Holzschnitten der 1528 in Basel erschienenen Postille[7].

Das dritte bis jetzt bekannt gewordene Bild, eine „Speisung der Fünftausend“ (Lepke 1913, Versteigerung Wedewer), kennzeichnet sich auf den ersten Blick als Werk des Swart (Abb.). Komposition und Typen sowie der landschaftliche Reichtum weisen zu den „Johannespredigten“. Dagegen deutet die viel weniger geschickte Gruppierung der Versammlung auf eine frühere Entstehungszeit. Die manierierte und gezierte Bewegung der Gruppe um Christus, die harte präzise Modellierung der einzelnen Figuren und die phantastische Felslandschaft gemahnen an die Bemerkung van Manders, „die Art, wie Swart die Landschaft, die Fleischpartien und Figuren behandelte, ähnele sehr der Weise des Scorel“. Ende 1524 aus Italien heimgekehrt, hatte sich Scorel in allernächster Nähe Goudas, des Aufenthaltsortes Swarts, in Utrecht niedergelassen. Swart wird sich dem Einfluß des schnell berühmt gewordenen Meisters nicht ganz entzogen haben. Die „Speisung“ wird demnach zwischen 1525 und der etwa 1528 entstandenen Antwerpener „Anbetung“ gemalt sein.



Jan Swart, Speisung der Fünftausend — Früher Sammlung Wedewer



Jan Swart, Dreikönigsaltar — Berlin, Kunsthandel

Außer diesen drei von der Forschung schon publizierten Tafelwerken [8] des Jan Swart van Groningen möchte ich für den Künstler ein sehr aufschlußreiches Werk in Anspruch nehmen, das kürzlich im Berliner Kunsthandel aufgetaucht ist. Das Tryptichon [9] mit der Anbetung der heiligen drei Könige als Mittelstück — der linke Seitenflügel zeigt Maria in Anbetung des Kindes, der rechte die Ruhe auf der Flucht — bietet eine Fülle von Einzelheiten, die auf Swart hinweisen (Abb.) Der anbetende König hat selbe Haltung wiederholt sich noch einmal bei dem Hirten mit der Heugabel über der Schulter, der in der „Schiffspredigt" auf den predigenden Christus hinweist.

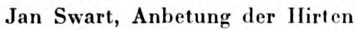
Ein Vergleich mit dem Holzschnittwerk des Swart aus der Baseler Postille von 1528 ist sehr lehrreich. Die Maria aus dem Holzschnitt „Anbetung der Hirten" (Abb.) hat ganz die gleichen schmalen langen gedrechselten Finger an der zierlich gewölbten Hand wie die Maria des Flügelaltars, ebenfalls



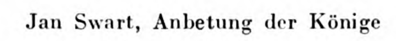
Jan Swart, Der Prophet Jesaias Holzschnitt

den scharfkantigen Kopf mit den büschelförmigen Haarlocken, die wie eine Kappe auf dem Schädel sitzen. Die drei Türkenköpfe links vom stehenden König sind wohlbekannte Physiognomien und mit ihrer Kopfbedeckung fast wörtlich auf Blättern der von van Mander erwähnten und kürzlich erst von Friedländer wieder entdeckten Türkenfolge zu finden [10]. Ebenfalls mit einem Holzschnitt aus der Vorsterman-Bibel ist der stehende König zu identifizieren mit dem scharfgeschnittenen orientalischen Gesicht, den stechenden Augen und vor allem mit der erhobenen Hand, die den Zeigefinger in der nur für Swart typischen Fingerstellung zeigt (Abb.). Die den gleichen Gesichtsschnitt mit den auffällig gewölbten Augendeckeln und etwas aufgeworfenen Lippen. Auch dieselbe Pfeilerarchitektur mit dem schlicht profilierten Gesims und dem aufgesetzten Kämpfer des Holzschnittes „Anbetung der Könige" (Abb.) findet sich im Bilde wieder. Am überzeugendsten für die Autorschaft des Swart aber spricht die Behandlung der Landschaft und Vegetation. All die anfangs erwähnten Besonderheiten drängen sich hier zusammen. Aus dem Gemäuer ranken sich weichschlängelnde Zweige; Gräser und Moos hängen in langen Fäden herab, ganz wie in den zum Vergleich herangezogenen Holzschnitten und den bisher be-





Jan Swart, Anbetung der Hirten Holzschnitt



Jan Swart, Anbetung der Könige Holzschnitt

sprochenen Bildern. Hinter der Kopfbedeckung des Mohrenkönigs, über dem Haupt Josephs im linken Flügels, mehrfach in der Landschaft des rechten Flügels wuchern Zweigbüschel, die schon Dodgson bei Besprechung des Holzschnittes der „Beschneidung" — dem dritten Blatt der Baseler Postille von 1528 — als ganz charakteristisch für Swart beansprucht. Es sind die gleichen merkwürdig gekrausten, wie aus zahllosen Häkchen zusammengesetzten Äste, die am deutlichsten ein anderer Holzschnitt der Vorsterman-Bibel wiedergibt (Abb. Esther vor Ahasver). Auch die silhouettenhaft hingestellten dürren blattlosen Bäumchen, der Baumstamm mit der gespaltenen Rinde auf dem linken Seitenflügel sind ein von Swart bevorzugtes Motiv.

Wie sehr sich in diesem Werk der Maler von graphischen Tendenzen beherrschen läßt, erhellt eine Untersuchung der Malweise. Jeder Pinselstrich dient zugleich auch der Umschreibung der Form. Der Farbauftrag ist zäh und spitz. Die Gesichter der Männer sind mit dunkelroten und schwärzlichen Strichen durchfurcht, selbst das Inkarnat der Maria und des Kindes ist mit braunen Lasuren hart umrissen. Goldschmiedeartig werden die Haare der Maria, die Ornamentik der Kleidung und Pokale ziseliert[11]. Im Gegensatz zu den zart verriebenen Tönen der Münchener „Johannespredigt" herrscht hier noch Lokalfarbigkeit. Aus dem Grünblau der Landschaft und dem Braun des Gemäuers heben sich Hellblau und Gelb des Mohrengewandes, der goldgelbe Turban des Königs und der ziegelrote Mantel des Knienden als stärkste Akzente hervor.

Abgesehen davon, daß es sich hier um ein gut erhaltenes umfangreiches Werk des Meisters handelt, gibt der Altar den wichtigen Aufschluß, daß Swarts künstlerische Herkunft aus dem großen Werkstattbetrieb der Antwerpener Manieristen herzuleiten ist. Besonders holländische Künstler, deren Identität nur in wenigen Fällen festzustellen ist, sind durch die gleiche Schule gegangen. Allerdings hat Swart, außer dem allgemeinen Schema des kompositionellen Aufbaus, der etwas phantastischen Architektur, dem überladenen Pomp der Gewänder, der gezierten Haltung des Mohrenkönigs und Josephs, nichts von der sonstigen gedankenlosen Geschraubtheit dieses Stiles übernommen. Die Schlichtheit des Marientyps hat

etwas Kindlich-Rührendes, und die fast stillebenhaft empfundene Anbetung durch die Engelchen mit Kuh und Esel im Hintergrund steht in ihrer bürgerlichen Schlichtheit im Gegensatz zu der sonst repräsentativ höfischen Kunstrichtung der Manieristen.

Durch den Flügelaltar wird erst die Zuschreibung einer zwar monogrammierten aber für Swart sehr befremdenden Zeichnung in Berlin verständlich. Der Entwurf zu einer Anbetung, „Die heiligen drei Könige“ (Abb.) darstellend, präsentiert sich als die unbeholfene unsichere Arbeit eines Anfängers aus dem Manieristenbetrieb um 1520. Diese schwankenden Gestalten nahen sich höchst unnatürlich in unbestimmter Haltung. Abgesehen von der üblichen Geziertheit der Figuren dieses Kreises, die mit ornamentierten und reichgeschmückten Kleidern stolzieren, ist für dieses Blatt die Ängstlichkeit und Schlaffheit der Bewegung, die verkümmerte Wiedergabe von Händen und Füßen charakteristisch. So unbestimmt das Motiv selbst erfaßt ist, so unsicher auch der kleinliche Strich der Zeichnung. Die Konturen sind kraus und zittrig.



Jan Swart, Esther vor Ahasver Holzschnitt

Mit dieser Zeichnung erweist sich Swart als junger Anfänger, der um 1520 in einer Antwerpener Werkstatt tätig ist. Bilder seiner Hand aus dieser Zeit werden bei den wenigen persönlichen Zügen, die aus der Zeichnung herauszulesen sind, sich schwer entdecken lassen.

Der Zeichnung am nächsten kommt noch eine als Richtung des Bles bezeichnete „Anbetung der Könige“ in Hannover[12], die mit den üblichen manieristischen Fehlern noch all die gleichen schlechten Eigenarten der Zeichnung verbindet. Man vergleiche nur die zu kurz geratenen Arme der Figuren, die verkrüppelten Hände und Füße, die affektierte Bewegung, mit der Joseph und der eine König den Hut schwenken. Übrigens entspricht der Kopftyp Josephs durchaus dem der zwei Könige der Zeichnung; auch drückt sich im Bilde dieselbe schlaffe und träge Stimmung aus. Schließlich lassen sich zu den sicheren Arbeiten Swarts Beziehungen knüpfen. Die verzeichnete Architektur hat die gleichen Pfeiler des späteren Flügelaltars. Der kniende König strebt mit derselben inbrünstigen Bewegung wie auf dem Altar zum Kinde hin, und die Haltung der Hände, Pokal und Deckel fassend, ist völlig identisch. Den Türkenphysiognomien Swarts ähnlich ist auch im Hannoverschen Bild der Fahnenträger. Die Werkstatt, in der die Anbetung in Hannover entstanden ist (vielleicht die des Meisters der „Grooteschen Anbetung“), darf man wohl als schulbildend für Swart in Anspruch nehmen.

Mit dem Flügelaltar tritt uns ein fertiger Meister entgegen, der bei aller Gebundenheit an die Einflüsse seiner Lehrzeit doch schon einen ausgeprägten, unverkennbaren Stil gefunden hat. Sucht man nach Parallelerscheinungen, so kommt Swart in diesem Werk wie in den von Baldass in die zwanziger Jahre verlegten Zeichnungen den Tafelbildern und Scheibenrissen des Dirk Vellert am nächsten[13]. Die mehrfach 1524 datierten zahlreichen Blätter des Pieter Cornelisz Kunst entstammen der gleichen Atmosphäre. Von Scorels Malweise ist noch nichts zu spüren. Eher ließen sich Beziehungen über Pieter Coecke zu Orley knüpfen, dessen Stil in einer Berliner Zeichnung (Altarsakrament) einen sehr prägnanten Ausdruck findet[14]. So wird der Swartsche Flügelaltar etwa um die Mitte der zwanziger Jahre anzusetzen sein.

Bis zum Jahre 1530 läßt sich Swarts Arbeitsweise in Holzschnitten für Antwerpener, Baseler und Pariser Drucker verfolgen; ferner sind eine große Anzahl Glasvisierungen erhalten. Mehrfach wurden in Untersuchungen über seine graphische Tätigkeit die Zusammenhänge mit deutschen Meistern betont. Die Illustrationen der Vorsterman-Bibel von 1528 gehen wirklich teilweise auf Dürer und Holbein zurück.



Jan Swart, Zeichnung Berlin

Beets hat diese Feststellungen eingehend erläutert[15] und hält es sogar für möglich, daß Swart auf einer Reise nach Basel direkt mit deutscher Kunst in Berührung gekommen ist. Aber die Erklärung für diese tatsächlich große Annäherung scheint mir einfacher. Allzu stark wurde bisher die Übernahme einzelner Kompositionen und Motive betont, ohne zu berücksichtigen, daß ja solche Einzelheiten noch nicht die Wesensverwandtschaft erklären. Was Swart gerade in der ersten Zeit mit den Süddeutschen verbindet, ist die Überfülle landschaftlicher Einzelheiten, die Freude an der spielerischen Bewegung einer Ranke, eines Astes, das Flimmern der Fäden, die an den Zweigen hängen. Die Oberfläche eines knorpligen Baumstammes mit geplatzter Rinde und abgebrochenen Aststümpfen verschafft Swart, dem Holländer und Graphiker, geheimnisvolle Reize. Alle diese seinem zeichnerischen Willen entgegenkommenden Motive findet Swart nun in Dürerschen Holzschnitten. Dürer hatte 1520 nach Antwerpen zum Verkauf vornehmlich die Große Passion, die Apokalypse und das Marienleben mitgebracht. Die Folgen waren für wenig Geld zu haben, wurden von Dürer aber vielfach auch an befreundete Künstler verschenkt. Swart begnügt sich nicht mit der Übernahme einzelner Motive, er eignet sich vielmehr ganz den Strich an, mit dem Dürer dem verschnörkelten Astwerk, einem Grashalm nachgeht. Von Dürer übernommen ist die Manier, eine Ranke durch unzählige aneinandergesetzte halbrunde Häkchen anwachsen zu lassen. Aus diesen Anregungen ergibt sich für Swart eine ausgeprägte, nervöse Handschrift, die ihn in den Niederlanden deutlich von der Arbeitsweise seiner Zeitgenossen unterscheidet. Lukas van Leyden verfügt über einen lang und zügig schraffierenden Strich; seine wenigen Holzschnitte in der Vorsterman-Bibel sind sofort herauszufinden. Der Holzschnittstil des Jacob Cornelisz von Amsterdam ist hart und spröde. Swarts Stil nähert sich in der Münchner Johannespredigt so sehr dem Empfinden deutscher Meister, daß man unwillkürlich an die Landschafter des Donaukreises denkt.

In den Anfang der dreißiger Jahre wird im allgemeinen die Italienreise Swarts angesetzt, von der van Mander sagt: „Er reiste in Italien, wohnte einige

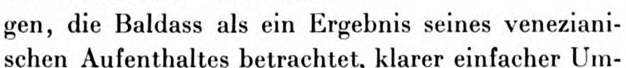
Zeit in Venedig und brachte ebenso wie Scorel eine andere Art der Auffassung mit nach Hause zurück, die von der ungefälligen modernen abwich und sich mehr der italienischen näherte.“

Aber keine Arbeit aus dem nächsten Jahrzehnt zwingt zu dem Schluß, Swart habe Italien schon zu Beginn der dreißiger Jahre besucht. Was italienisch anmutet in den den dreißiger Jahren eingereihten Zeichnungen, kennen wir aus den bis 1530 entstandenen Werken. Das sehr verbreitete Stichmaterial nach italienischen Vorlagen und der überragende Einfluß, den Meister wie Scorel, Orley und Coecke auf ihre Zeit ausübten, erklären diese Tatsache zur Genüge. Die schlichte strenge Architektur Swartscher Zeichnungen, die Baldass als ein Ergebnis seines venezianischen Aufenthaltes betrachtet, klarer einfacher Umriß der Figuren und Ökonomie in der Komposition sind Selbstverständlichkeiten, mit denen schon die Spätstiche des Lukas van Leyden rechnen. Auch Pieter Coeckes Abendmahl von 1527 (Belvoir Castle), das immer wieder kopiert wurde, ist für Swart bestimmt nicht ohne Bedeutung geblieben. Die Beziehungen Swarts zu Coecke dürften überhaupt ziemlich eng gewesen sein. Ihr Figurenstil ist außerordentlich verwandt, und gemeinsam ist ihnen die Vorliebe für orientalische Typen. Auch die landschaftlichen Gründe in Holzschnitten des Coecke ähneln sehr der Weise des Swart. Da Coecke 1527 Freimeister in Antwerpen wurde und Swart um diese Zeit Illustrationsaufträge für Antwerpener Drucker erhielt, wäre es sogar möglich, einen Atelieraufenthalt Swarts bei Coecke anzunehmen.



Jan Swart, Predigt eines Apostels Holzschnitt





[1] Van Mander-Flörke, S. 215 f.

[2] W. Schmidt, Zeitschr. für bild. Kunst II 1867, S. 43.

[3] Dodgson, Repert. f. Kunstw. XXI 1898, S. 289; Die graph. Künste, Wien 1910, Mitteilungen, S. 33.

[4] Swart hat später die Komposition getreu in einer Zeichnung (Berlin, Predigt eines Apostels) übernommen.

[5] Dülberg, Repert. f. Kunstw. XXI, S. 45.

[6] Antwerpener Katalog 1905.

[7] Dodgson in: Die graph. Künste (Mitteilungen) 1910; Haberditzl 1913; Burchard 1914.

[8] N. Beets, Oud Holland 1914; erste zusammenfassende Arbeit.

[9] Eichenholz. Mitteltafel 93 × 60 cm, Seitenfl. 98,5 × 28 cm.

[10] Beets a. a. O. glaubt noch, diese Folge sei von van Mander mit den Türkenholzschnitten des Coecke verwechselt worden. Die Darstellungen sind ausgeschnitten, aufgezogen und altkoloriert. Arent van Buchel, Res pictoriae..., erwähnt diese Folge. (Berlin, Kupferstichkabinett.)

[11] G. Galland (Geschichte der Holländischen Baukunst und Bildnerei, S. 17 und 140, Abbildung 4) erwähnt Jan van Swart auch als Goldschmied und publiziert zwei Holzschnitte nach Trinkgefäßen. Die Zuschreibung war mir aber unkontrollierbar.

[12] Hannover, Provinzialmuseum, Bruckmann Nr. 25.

[13] Glück, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen... Wien 1901, XXII, Dirk Vellert, bildet eine Zeichnung des Swart als Vellert ab.

[14] v. Baldass in: Die graph. Künste, Wien 1918, Mitteilungen, S. 11 f.; grundlegende Untersuchung der Zeichnungen mit Abbildungen und Katalog.

[15] N. Beets, De Houtsneden in Vorstermans Bijbel van 1528, Amsterdam 1915.



Pieter de Hooch, Trinkende und spielende Soldaten — Frankfurt, Kunsthandel

WIEDERGEFUNDENE GEMÄLDE DES PIETER DE HOOCH

VON KARL LILIENFELD

Es mag vielleicht verwunderlich erscheinen, wenn von diesem Meister, der wohl zu den gesuchtesten und höchstbewerteten der holländischen Schule gehört, plötzlich eine ganze Reihe von Werken auftaucht, und es muß sogleich als Erklärung dafür gesagt werden, daß die Gemälde, die ich dem Meister wiedergeben zu können glaube, entweder durch die Periode, in der sie entstanden, oder durch den Gegenstand, den sie behandeln, oder gar infolge Entstellungen ungeschickter Restauratoren nicht all die Charakteristika aufweisen, an denen selbst der Laie P. de Hooch zu erkennen vermag: Gleich drei Bilder gehören der ersten Periode des Meisters an, während der er — wohl unter dem Einfluß seines Stadtgenossen A. Palamedes — Werke schuf, die sich äußerlich, d. h. im Gegenstand, in Typen, Gesten, ja sogar was Komposition und Raumauffassung betrifft, nur wenig von jener Gruppe Wachtstubenmaler unterscheidet, von denen neben jenem Palamedes noch S. Kick, P. Quast, J. Duck und Duyster nur kurz genannt sein mögen. Doch finden wir bei de Hooch von Anfang an schon eine ganz eigene freie Malweise, ein besonderes Interesse für Lichtwirkung und gegenüber jenen Meistern eine schon bedeutend interessantere Farbengebung.

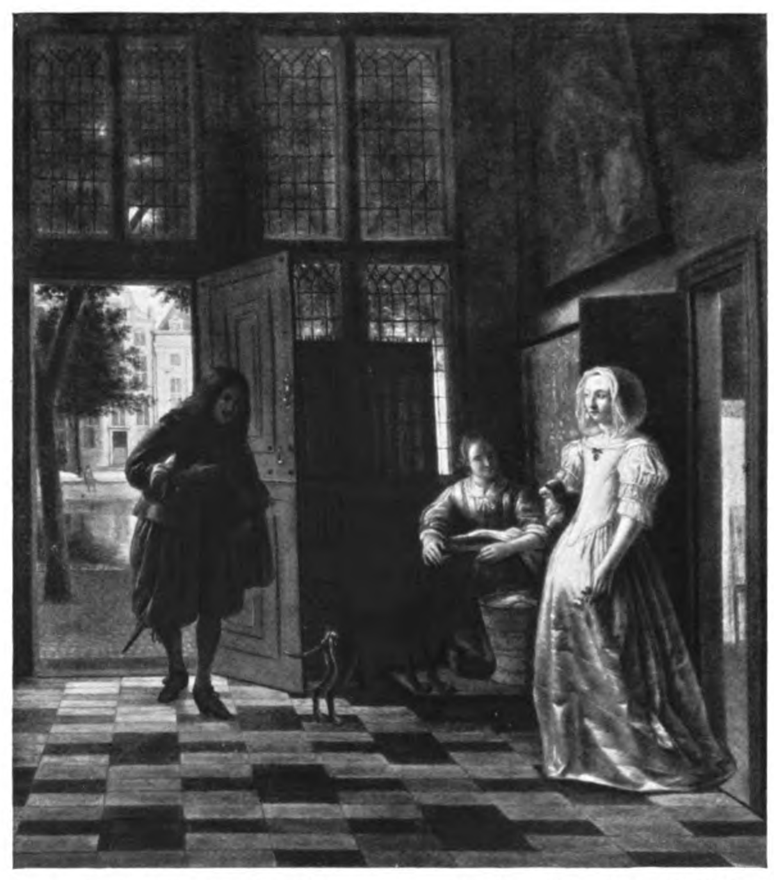


Pieter de Hooch, Wachtstube 1924 im englischen Kunsthandel

Die Kombination eines kräftigen Gelb und Grau neben einem leuchtenden Rot, wie wir es auf dem „Interieur mit trinkenden und spielenden Soldaten" (Abb.) finden, weist schon auf die spätere Palette des Künstlers, ebenso die effektvolle Kombination von Blau und Gelb auf der „Wachtstube" (Abb.). Wie charakteristisch für P. de Hooch die beiden genannten Werke sind, lehrt ein Vergleich des ersteren mit dem „Stallinterieur" der Londoner National Gallery, auf dem sich fast für jede Stelle jenes Bildes eine Analogie finden läßt[1], während das zweite in der „Toilette" der Petersburger Eremitage ein Gegenstück hat, auf dem sich auch fast alle künstlerischen Elemente, die Hauptfigur sogar fast wörtlich, wiederfinden. Außer den koloristischen Qualitäten können wir bei den hier reproduzierten Werken schon die P. de Hooch eigene feine Naturbeobachtung und Geschicklichkeit in der Gruppenbildung, einem Hauptfaktor der Stimmung, bewundern, und vielleicht noch mehr die ihm ganz eigene freie Behandlung, die sich sogar seinen späteren Werken gegenüber durch eine geistvolle Lockerheit auszeichnet. Die Raumwiedergabe allerdings und im Zusammenhang mit ihr auch die Komposition entsprechen noch der Generation jener genannten Wachtstubenmaler[2], die den Raum hinter die Figuren, fast als neutralen Hintergrund, malen, statt — wie es der spätere de Hooch tat — die Figuren mitten in die Luft des dreidimensionalen Raumes zu setzen. So kam es, daß das „Interieur mit Soldaten", das ich in einer Dresdner Sammlung fand, vor Jahren als S. Kick publiziert wurde[3]. Auf Raumbehandlung schwerer zu untersuchen ist das nächste, sehr bedeutende Bild, die „Landschaft mit reitendem Paar" (Abb.), da sich hier die Szene mitten in einer Landschaft abspielt. Die strahlende Schönheit der kräftigen Lokalfarben dieses umfang-

Pieter de Hooch, Landschaft mit reitendem Paar

London, Kunsthandel



Pieter de Hooch, Der Besuch London, Sammlung E. Bolton

reichen Werkes, das ich zuerst auf einer Londoner Auktion unter dem Namen A. Cuyp sah, weist schon auf die reifere Zeit des Meisters, obwohl anderseits das Bild Elemente enthält, die noch auf seinen angeblichen Lehrmeister N. Berchem zurückgehen. Durch dieses Bild wird wieder einmal die Glaubwürdigkeit des alten Biographen Houbraken, an den man gerade im Falle de Hooch zweifeln zu müssen glaubte, bestätigt: die Behandlung der Landschaft, Formation der Hügel, Lichtbehandlung zeigen Einfluß Berchems, und die Hirtengruppe rechts im Hintergrund scheint geradezu einem Bilde Berchems entnommen zu sein. Es sei nur kurz an die so ähnlichen Gruppen auf dem Berchem der ehemaligen Sammlung Khanenko in Kiew und auf zwei seiner Bilder in der Dresdner Galerie (Nr. 1483 und 1477) erinnert.

Zwischen dieser Landschaft de Hoochs und dem „Interieur mit Dame, Kavalier und Näherin" (Abb.) liegt die sogenannte Glanzperiode des Meisters, die man wohl etwas zu schematisch im allgemeinen mit 1665 abschließen läßt und dabei insbesondere vergißt, die lange noch darauffolgende Schaffenszeit de Hoochs in zwei durch ihre Ziele recht verschiedene Perioden zu teilen. Unser Bild[4], das bei seiner Ähnlichkeit mit dem berühmten, 1670 datierten „Liebesboten" des Rijksmuseums — wohl als Pendant dazu — fast gleichzeitig entstanden sein muß, weist zwar nicht mehr den kräftigen Klang der Lokalfarben, aber doch noch eine effektvolle Raumwirkung auf, die ja den Hauptteil am Ruhme des Meisters ausmacht. Man beachte die Atmosphäre in dem mit Fliesen belegten Raume, die Wirkung der Distanz bis zu der jenseits des Kanals gelegenen Häuserreihe. Der starke Gegensatz zwischen dem kühlen Interieur und dem warmen Licht, das durch den dunklen Türrahmen gesehen in einiger Entfernung aufleuchtet, ist — ich erinnere an die „Musikgesellschaft" der ehemaligen Sammlung Steengracht von 1677 — ein typisches Element für de Hoochs Stil in dieser Zeit. Durchaus etwas anderes liegt bei den Werken der darauffolgenden letzten Jahre de Hoochs[5] vor, in denen wir fast stets eine sentimentale Schloßpark-Dämmerung als Grundstimmung herausfühlen möchten. Sicher ist, daß wir in diesen letzten Werken gewisse Qualitäten



P. de Hooch, Die Schloßterrasse Berlin, Kunsthandel

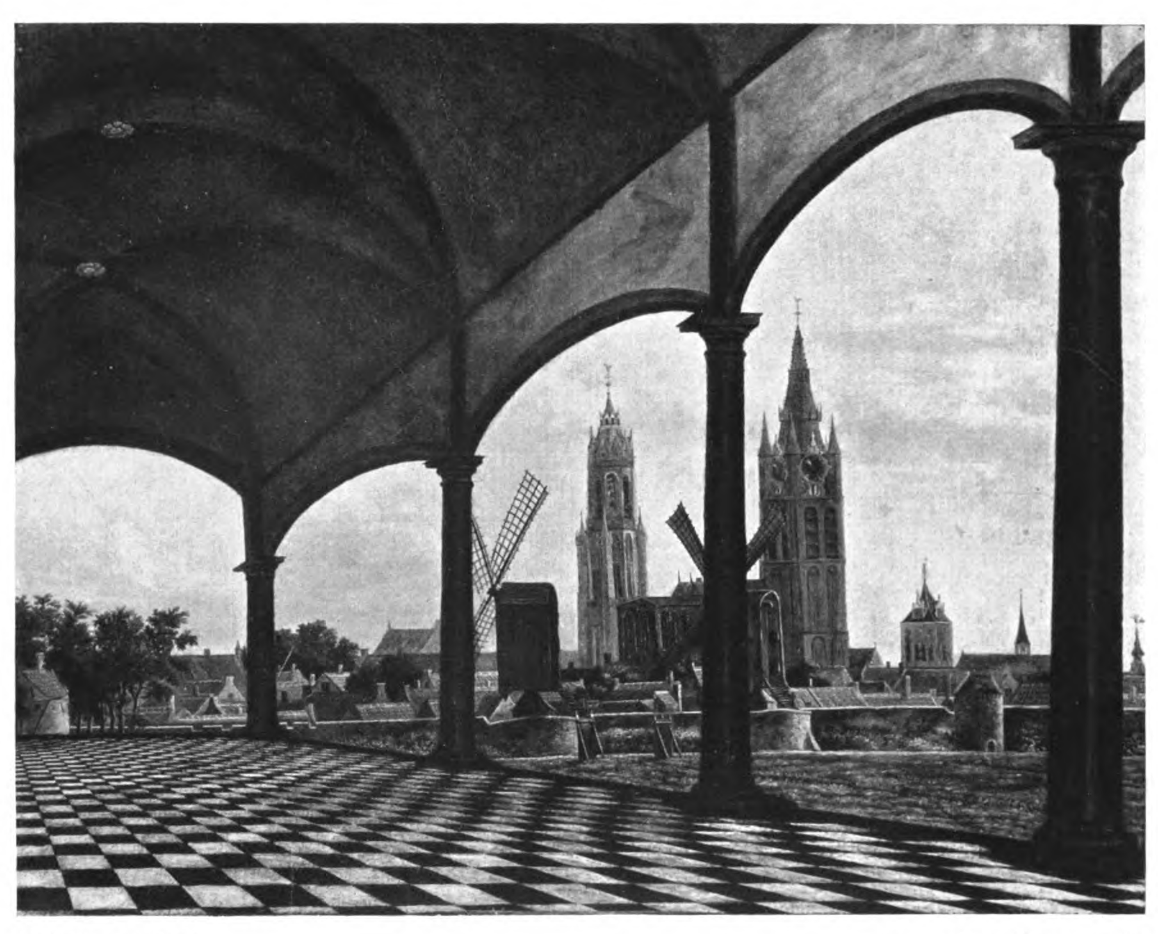
der Zeichnung und des Kolorits, überhaupt gewisse Probleme nicht mehr vorfinden; trotzdem müssen wir auch jetzt noch in P. de Hooch den feinsten Poeten dieser allgemeinen Dekadenz und Dämmerung der holländischen Kultur sehen. Ganz in diesem Sinn ist die „Schloßterrasse" (Abb.) mit der klassizistischen Architektur, dem französischen Park und den beiden übereleganten, träumerischen Zuschauern aufzufassen. Nur als Beweis der Eigenhändigkeit des Bildes, das mir im Londoner Kunsthandel unter dem Namen Hoogstraetens gezeigt wurde, sei auf andere, zum Teil frühere Bilder gewiesen, z. B. das „Interieur" in Straßburg und das „Konzert" in Pittsfield mit ihrer ganz ähnlichen Architekturbehandlung, oder auf das späte „Konzert" der Petersburger Eremitage mit seinen ganz verwandten Typen (verlorenes Profil der Frau links!), mit seiner so ähnlichen Stimmung und seinen technischen Eigenheiten. Ganz in diese Gruppe paßt ein bisher unbekanntes „Schmausendes Paar' auf einer Terrasse" in Leipziger Privatbesitz[6], deren Reproduktion ich später zu veröffentlichen hoffe. Sie ist ebenfalls ganz in jener Dämmerungsstimmung gehalten und dem bekannten de Hooch der Sammlung Mandl in Wiesbaden („Flötist und Lautenspieler") verwandt.

Die „Ausfahrt" (Abb.)[7] verdankt zwar ihre Zuschreibung an P. de Hooch nicht mir, scheint mir aber für die Kenntnis des Meisters wichtig genug, um sie in diesem Zusammenhang zu besprechen, um so mehr, als von berufener Seite andere Attributionen vorgeschlagen wurden. Der Vergleich mit der „Ausfahrt", die sich im Besitz der Firma Durlacher[8] befand, auf der fast jede Figur, eine ganz ähnliche Behandlung und Betonung der Architektur wiederzufinden ist, wird wohl die letzten Zweifel an der Autorschaft P. de Hoochs beseitigen.



Pieter de Hooch, Die Ausfahrt Berlin, Kunsthandel

Anders als bei sämtlichen genannten Werken mit der für de Hooch gesicherten Autorschaft steht es bei der reizvollen „Ansicht von Delft" (Abb.), in der ich gleich bei ihrem Auftauchen dieselbe Hand wie in der Delfter Ansicht der Sammlung Johnson in Philadelphia sah, die von der Wissenschaft bisher als P. de Hooch anerkannt wurde. Und unabhängig von mir gaben Bode und Hofstede de Groot die durch eine Säulenhalle gesehene Landschaft dem P. de Hooch. Wie aber, wenn das Johnsonsche unsignierte Gemälde, das ich leider nur durch Reproduktionen kenne und das sich mit dem hier reproduzierten Bild kaum in das Opus de Hoochs einordnen läßt, sich als ein Werk von anderer Hand herausstellen sollte? Ohne etwas Sicheres über ein Bild, das ich nicht im Original gesehen habe, zu sagen, möchte ich doch auf die Verwandtschaft mit den



Ansicht von Delft — Amsterdam, Kunsthandel

Werken des Daniel Vosmaer weisen, der ja ein Spezialist für solche Stadtbilder war und dem die zwei genannten Delfter Ansichten in der Behandlung des Terrains und der Architektur auffallend ähneln. Abgesehen von der Autorfrage muß aber von dem hier abgebildeten Durchblick auf Delft gesagt werden, daß es eine der effektvollsten holländischen Stadtansichten ist, die das 17. Jahrhundert überhaupt hervorgebracht hat, würdig eines der interessantesten Meister dieser Gattung.

[1] Vgl. auch das ganz verwandte Bild P. de Hoochs in der Dubliner Galerie und im Zusammenhang damit meine Beschreibung seiner Frühwerke in Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd. 17, S. 452.

[2] Vgl. das „Interieur“ des Palamedes im Kaiser-Friedrich-Museum.

[3] Bredius in: Kunstchronik 1889, S. 572.

[4] Das Bild, das ich in Museumsbesitz, aus dem es ein englischer Sammler erwarb, fand, war mit solch einem Überzug aus grau getrübtem Firnis überzogen, daß ich zunächst die Eigenhändigkeit nicht erkannte, sondern erst nach erfolgter Reinigung, als bereits Hofstede de Groot für die Echtheit des Gemäldes eingetreten war.

[5] De Hooch war sicher noch lange Zeit über das Jahr 1683, aus dem uns noch sein spätest datiertes Werk bekannt ist, tätig.

[6] Leinwand, 62 x 48 cm.

[7] Zuletzt in der Galerie van Diemen in Berlin.

[8] Eine Photographie nach diesem Bild sah ich im Besitz von Sir Robert Witt in London, dem ich an dieser Stelle für die Erlaubnis zur häufigen Benutzung seiner hochbedeutenden Reproduktionen-Sammlung aufrichtig danken möchte.



Konrad Witz, Der hl. Christophorus

ERGEBNISSE [illegible]

VON ME[illegible]

[illegible] Gotik [illegible] ... lich [illegible]

[illegible] Wien [illegible] ein [illegible] und [illegible] die K[illegible] Jahrhundert [illegible]

[illegible] werden [illegible]

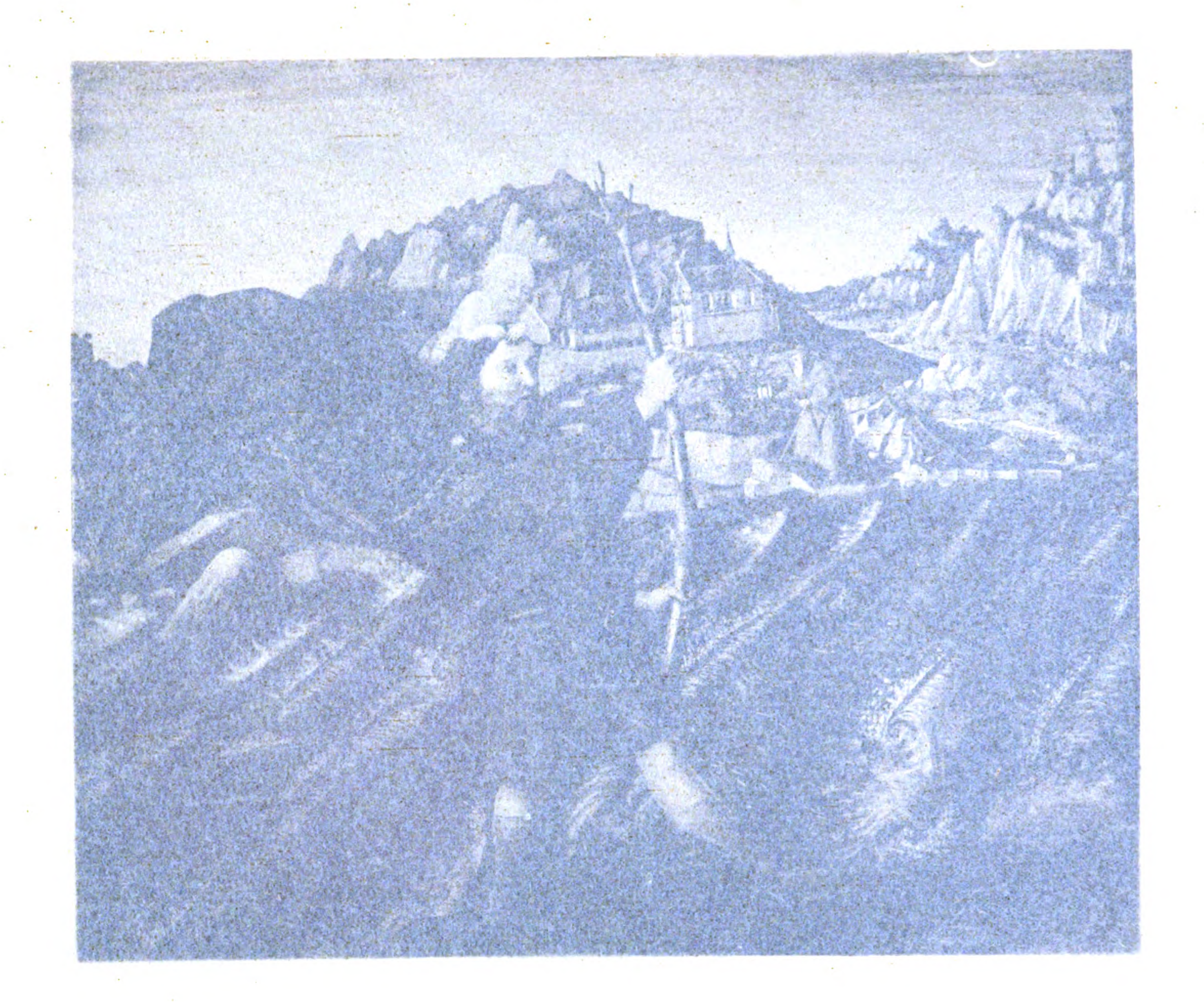
Den M[illegible] Dijon [illegible] Museum [illegible]

[illegible] Die Tafel stellt auf der [illegible] Sibylle, auf der andern [illegible] Darstellungen zeig[illegible] und Kompositions[illegible]

[illegible] Zweifel steht.

[illegible] und die Sibylle [illegible] Der Kaiser [illegible] Varianten [illegible] Vasen [illegible] fein [illegible] Damen [illegible] zeigt [illegible]

[illegible] stärker [illegible] in [illegible]



Konrad Witz, Der hl. Christophorus
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

NEUE ERGEBNISSE ÜBER KONRAD WITZ

VON MELA ESCHERICH

Im letzten Herbst durcheilten die Kunstwelt aufregende Gerüchte. Fast plötzlich schwirrte Kunde auf von fünf neuentdeckten Gemälden des Konrad Witz. Welch ein Allerseelenspuk, daß sich allerorts Gräber öffnen und Witze ausspeien! Stoßweise, wie einst die Kunst dieses merkwürdigen Meisters in ihr Jahrhundert Bresche schlug, scheint sich auch die Witzforschung zu bewegen. Nachdem es nach Burckhardts Entdeckung des Meisters unbegreiflich lange still blieb, werden wir nun gleich mit einer Fülle Bereicherungen des Werkes überschüttet.

Den Auftakt gibt die Doppeltafel des Museums in Dijon, die als Legat des Ehepaars Dr. Dard aus Dünkirchen 1922 unter dem Namen Jean de Bruges ins Museum kam und von dem dortigen Hilfskonservator Fernand Mercier als Witz erkannt wurde. Diesen Sommer befand sie sich auf der Ausstellung schweizerischer Kunst in Paris, wo sie von zahlreichen Gelehrten begutachtet und einwandfrei als Witz erkannt wurde.

Die Tafel stellt auf der einen Seite Augustus und die Sibylle, auf der andern den hl. Augustinus dar. Beide Darstellungen zeigen nach Inhalt, Farbengebung und Komposition sowie auch den übereinstimmenden Maßen so enge Zusammenhänge mit dem Heilsspiegelaltar, daß ihre Zugehörigkeit zu ihm außer Zweifel steht.

Augustus und die Sibylle. Beide stehen sich mit erhobenem Arm und emporgerichtetem Antlitz gegenüber. Der Kaiser trägt eine phantastische Tuchmütze, ein mit grauem Pelz verbrämtes, himbeerrotes Brokatgewand, dessen gelbes, geweihartiges Muster in Varianten auf den Gewändern von Salomo, David, Abisay und Banaias wiederkehrt. Die Hände sind sehr fein gebildet; schlanke Finger, charakteristisch großer Daumenballen. Das Gesicht ist jung, glatt rasiert, zeigt die für Witz typischen Formen: kurzen, starken, etwas blinzelnden Blick, Augenfalte, die sich vom innern Augenwinkel herabzieht, das untere Lid scharf begrenzend, großes Ohr, starker Hals. Die Sibylle ist in Blaugrün gekleidet mit rotem Gürtel. Den Halsabschluß und die Säume umläuft wie beim Gewand des Ahasver eine breite, mit großen Edelsteinen besetzte Borte. Dieser ähnlich ist das Diadem behandelt. Das lieblich geformte Gesicht mit den runden Kirschenaugen läßt unschwer dieselbe Person erkennen, die für Ecclesia und Esther als Vorbild diente. Beide Gestalten stehen vor einer mit grünem Tuch und roten Kissen belegten Bank, hinter der der Goldgrund aufsteigt. Auf einer solchen Bank sitzen auch Ahasver und Salomo. Man denkt an die sparsamen Requisiten der Mysterienbühne, wo das Szenarium in allen Auftritten das gleiche blieb.

Der Goldgrund ist erneuert. An einigen Stellen schimmern Spuren entfernter Übermalung (Pentimenti?) durch, so besonders an dem erhobenen Arme des Kaisers.

Der hl. Augustin. Eine enge Zelle, die von der darin stehenden Gestalt bis oben hin ausgefüllt wird. Links ein Fenster mit Ausblick auf einen Baumanger, rechts eine nur in schmalen Streifen angedeutete Tür. An der Rückwand läuft oben ein Bücherbrett hin. Unter dem Fenster steht eine grün überhangene, mit rotem Kissen belegte Bank. Der Raum entspricht den verwandten Raumbildungen der „Ecclesia" und „Synagoge". Der Bischof ist eine große, bedeutende Erscheinung. Der Kopf wirkt trotz der schlechten Erhaltung eindrucksvoll und stark porträtmäßig. Der rotgefütterte grüne Mantel ist auf der Brust mit einem Schmuckstück geschlossen, das in Rot und Gold eine Dreieinigkeit, Gottvater mit dem Gekreuzigten, zeigt, worin wir mangels anderer Attribute die Kennzeichnung des hl. Bischofs als Augustinus erblicken dürfen.

Die beiden Darstellungen sind eine kostbare Bereicherung des bisher bekannten Werkes von Witz, und speziell für den Heilsspiegelaltar ergeben sie Wichtiges hinsichtlich der Konstruktion. Dadurch, daß wir in ihnen zum erstenmal eine doppelseitige Tafel haben, ermöglichen sich neue Schlüsse.

Doch zunächst zu dem folgenden Ereignis: Eine seit 1910 im Kaiser-Friedrich-Museum wohnhafte Dreieinigkeit hat sich in aller Stille durch gründliche



Konrad Witz, Der hl. Augustin — Dijon, Museum

Waschung als Witz entpuppt. Die Tafel wurde seinerzeit von Bode als „Schwäbische Schule um 1440“ lokalisiert und in einer Form charakterisiert, die bereits den Weg zu Witz öffnete: „Sehr verwandte Eigentümlichkeiten und Bestrebungen sehen wir bei Konrad Witz, namentlich in den Tafeln des Basler Altars“ (Amtl. Ber. 1910).

Hierauf tastete ich einige Schritte weiter und verdächtigte das Bild als Kopie des verlorenen Mittelstücks des Heilsspiegelaltars (Jahrbuch der preuß. Kunstsamml. 1914, Heft IV). Zum erstenmal wurde bei dieser Gelegenheit das Altarwerk als Heilsspiegelaltar bezeichnet, eine Benennung, die seitdem in die Kunstgeschichte übergegangen ist.

Die Elisabeth der Heimsuchungsgruppe erschien mir damals als von Witz korrigiert. Heute erstrahlt das Bild als echter Witz.

Um so wichtiger erscheint es mir, jetzt erneut auf den Zusammenhang der Tafel mit dem Heilsspiegelaltar hinzuweisen, um so mehr, da die neueste, durch ihr reiches Forschungsmaterial ausgezeichnete Witz-Publikation (Hans Wendland, Konrad Witz, Basel 1924, Schwabe & Co.) zu dem ganz extremen Ergebnis gelangt, das Bild dem Genfer Petrusaltar einzuverleiben. Ich halte diese Zuweisung für ganz unmöglich. Aus mehrfachen Gründen.

Zunächst: Wendland nimmt an, der Genfer Altar habe aus vier nebeneinanderstehenden Tafeln bestanden, so daß bei geschlossenem Schrein die Flügelbilder sich über die beiden Mittelbilder deckten, bei offenem Schrein der Falz der beiden Mittelbilder den Sammelpunkt für die Blicke der Andächtigen bildete. Ein nie dagewesenes Phänomen, das sich weder ästhetisch noch liturgisch rechtfertigen läßt!

Abgesehen davon liegt das Motiv der Darstellung weit von demjenigen des Genfer Altars ab. Das gegebene Motiv war die Petruslegende mit Einflechtung von Szenen der Marienverehrung. Diese Einflechtung



Konrad Witz, Augustus und die Sibylle Dijon, Museum

war Bedingung um des eigentlichen Zwecks willen: der Verherrlichung des savoyischen Konzilpapstes Felix V. und seines in den Kardinalstand erhobenen Bischofs von Genf. Ich vermute nämlich, daß der kniende König ein Bildnis Felix V. ist und somit die beiden Innenseiten der Flügel, die beiden Marienverehrungen, Glorifikationen der Konzilsereignisse sind. Ein weiteres religiöses Motiv, das trinitarische Mysterium des Ratschlusses der Erlösung, hier einzufügen, wäre sinnlos gewesen.

Was den Schlüssel auf dem Berliner Bild betrifft, den Wendland irrtümlich für Petri Schlüssel hält, so ist derselbe in dem trinitarischen Zusammenhang Gottvaters Attribut, wie das des Sohnes das Lamm, das des heiligen Geistes das Buch. Er bezieht sich nebst dem Lamm und dem Buch des Lebens auf die Erlösung. Mit ihm fährt dereinst ein Engel vom Himmel und verschließt damit die Hölle, daß der Teufel nicht mehr herauskann (Apok. 20, 1—3). —

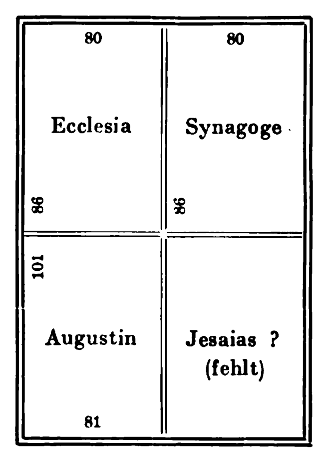
Wenden wir uns nun zu dem Heilsspiegelaltar! Wendland geht hier wieder von dem Schema eines Bilderpaars im Mittelteil, diesmal sogar in zwei Geschossen, aus, lediglich um die sechzehn Flügelbilder auf zwei Flügeln unterzubringen. Für den Mittelteil nimmt er folgende vier Darstellungen an:

Christus und Maria vor Gottvater kniend;
Abendmahl;
Geburt;
Die drei Magier beten den Stern an.

Abgesehen von der großen Unwahrscheinlichkeit eines gevierteilten Mittelstücks fallen diese Motive schon um ihrer Mehrfigurigkeit willen völlig aus dem Rahmen der vorhandenen Zweifigurengruppen heraus.

Ich bin nach wie vor der Meinung, daß der Heilsspiegelaltar ein gemaltes Mittelstück und vier Flügel mit je vier Darstellungen besaß. Doch kann ich heute bezüglich der Stellung der einzelnen Bilder Wesentliches berichtigen.

1. Ratschluß der Erlösung. Das von mir bisher als verschollen vermutete Original ist in der „Kopie“ gefunden. Es entspricht in seinem jetzigen Breitenmaß der doppelten Breite der Flügel. Das Bild ist Fragment. Es muß ursprünglich eine Verlängerung von ca. 55 cm gehabt haben. Oben lief wahrscheinlich die Vorhangstange durch, die sich in den Flügelbildern fortsetzt. Was unten war — ob noch weitere Zweifigurengruppen oder ein symbolisches Motiv? — entzieht sich unserer Kenntnis. Vermuten läßt sich, daß durch die wahrscheinliche Weiterführung der Stufen der Thron tiefer zurück gerückt erschien, wodurch auch die sehr anmutige Gruppe der Heimsuchung, die heute unnatürlich angeflickt wirkt, in Zusammenhang mit der Gesamtdarstellung kam.

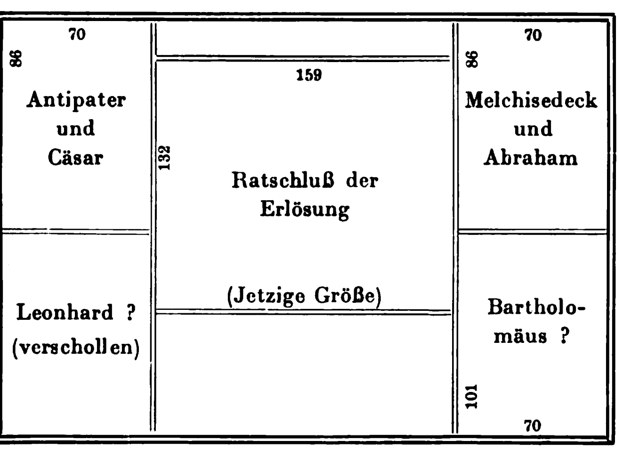


Schema I

80 / 96 Ahasver und Esther	69 / 96 Engel der Verkündigung	Maria (fehlt)	80 / 96 Salomo und Königin von Saba
Augustus und Sibylle 101 / 81	David und Abisay 101 / 70	Sabohay und Banaias 101 / 70	(fehlt)

Schema II

Hinsichtlich des Motivs bildet der Ratschluß der Erlösung den Ausgangspunkt für die Heilsspiegelidee. Es ist zu beachten, daß die Gestalt Christi als die Hauptfigur des Themas nahezu in die Bildmitte und somit in die Mitte des ganzen Altarwerkes gerückt ist.



Schema III

Ferner bleibt zu beachten, daß sich in der hierzu gehörigen prototypischen Estherszene in Esther das Bewegungsmotiv der Christusgestalt mit erkennbarer Absichtlichkeit wiederholt. Man vergleiche auch die Szepterhaltung Ahasvers mit der Stellung des Schlüssels auf dem Mittelbild. — Als ein weiterer Zugehörigkeitsbeweis des Bildes zu dem Altar darf auch das auf dem Altar mehrmals angewandte typische Mantelmuster Gottvaters erwähnt werden.

2. Die Flügel. Der geschlossene Schrein (Schema I) zeigt oben Ecclesia, Synagoge, unten links den heil. Augustin, rechts wahrscheinlich den Propheten Jesaias. Die beiden oberen Figuren geben das Programm des Heilsspiegels: Gegenüberstellung des alten und neuen Bundes. Die unteren Tafeln wiederholen das Thema. Zu beachten ist, daß die oberen Tafeln durchlaufend einen Raum darstellen und daher nicht getrennt werden dürfen. Die beiden Frauen begegnen sich in einer Stube und heben hier ihr Streitgespräch an, das gleichsam der Prolog der folgenden Szenen ist[1].

Bei geöffnetem erstem Flügelpaar zeigt sich das in Schema II gegebene Bild.

Man beachte, wie die Augustus- und Davidtafel im Bewegungsmotiv zusammenklingt: die erhobenen Arme der drei stehenden Figuren Augustus, Sibylle, David und im Gegensatz zu diesen Vertikalen die durch die drei Wassergefäße betonte Horizontallinie der herannahenden Ritter.

Schema III zeigt das geöffnete zweite Flügelpaar.

Die Flügel müssen etwas breiter gewesen sein, entsprechend der Breite des Mittelstücks 79,5 cm, was auch mit der Breite der Außenflügel besser übereinstimmt. Vermutlich besaßen sämtliche Tafeln ursprünglich feste Rahmen, wodurch sich die Zentimeterunterschiede ausgleichen. In die beiden bei meiner Aufstellung freigebliebenen unteren Flügelhälften setzte ich nach der Lektüre von Wendlands Buch fragweise die von ihm in Vorschlag gebrachten Heiligen Leonhard und Bartholomäus ein. Den Bar-



Konrad Witz, Ratschluß der Erlösung Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

tholomäus habe ich seinerzeit aus dem Heilsspiegelaltar hinausgeworfen; doch bin ich gern bereit, ihn in allen Ehren wieder zurückzuführen, wenn sich Wendlands schöne Hypothese bewahrheiten sollte, daß der Heilsspiegelaltar für das St. Leonhardsstift in Basel entstand.

Diese Hypothese ist so verlockend, daß man sie noch weiterspinnen möchte. Wenn der Altar für das Stift gemalt wurde—was liegt näher, als daß des Stifts hoher Gast, der Konzilspräsident und Kardinallegat Cesarini, der Besteller war? Cesarini wohnte zuerst im Deutschordenshaus, und nachdem er sich nach der Niederlage des Deutschen Ordens 1435 aus diplomatischen Gründen von diesem zurückzog, erwählte er das Leonhardsstift zu seiner Residenz, wo er bis zu seinem Wegzug von Basel Anfang Januar 1438 verblieb. Cesarini war die bedeutendste Persönlichkeit des Konzils. Sein Biograph Bisticci sagt von ihm: „Seit 500 Jahren hat die Kirche keinen solchen Mann gesehen". Sein Lieblingsschriftsteller war Augustin, was im Hinblick auf die Augustinustafel des Heilsspiegelaltars nicht ohne Interesse ist. Könnte der Augustinus zugleich Stifterbildnis sein?? Des Benozzo Gozzoli Freskenzyklus des hl. Antonius von Padua in der Cesarinikapelle von Aracoeli in Rom, der ein Bildnis des Kardinals enthielt, ist leider der Zeit zum Opfer gefallen.

Wenn Cesarini der Stifter ist, würde sich die Datierung des Altars auf 1436—1438 verschieben.

Sehr dankenswert ist die Mühe, die sich Wendland mit der Nachmessung der Fugen gemacht hat, wodurch nun zu ermitteln ist, welche der auseinandergesägten Tafeln ursprünglich zusammengehörten. Die Ergebnisse decken sich vollständig mit obiger Konstruktion. —

In die Reihe der freudigen Ereignisse tritt endlich als drittes der liebenswerte kleine „Christophorus", der aus einer Pariser Privatsammlung nach

kurzem Aufenthalt bei Dr. Wendland an das Kaiser-Friedrich-Museum überging (Abb.). Eine Arbeit von bezaubernder Frische und Keckheit, das übermütige Geschenk einer glücklichen Stunde. Der lustig dahinstapfende Heilige, das Kind, das sich an seinem Haar hält und dabei Gelegenheit nimmt, ihn ein wenig zu zausen, die inbrünstig gemalte Juralandschaft, die elementare Schönheit des Wellenganges wirkt alles als so unbekümmerter Temperamentsausbruch, daß es schwerfällt, dieses Werk in die abgeklärten Genfer Jahre zu versetzen. So, möchte man sich denken, müsse der junge Witz gemalt haben. Hier weht jener souveräne Geist einer vielfach ganz expressionistisch empfundenen Landschaftskunst, der auch die oberrheinische Handschriftenillustration beherrscht, und ein ausgesprochen deutsches Landschaftsempfinden, wie es sich in diesem Maße auf dem Genfer-See-Bild nicht mehr äußert[2]. Expressionistisch mutet Witz allerdings verschiedentlich an, so auch in seiner Neapler Kirchenszene, die ich für ein Spätwerk halte.

Interessant ist Wendlands Vorschlag, „Joachim und Anna", „Mariä Verkündigung" und „Die Heiligen Magdalena und Katharina", die zusammen mit der Olsberger Madonna zu einem hypothetischen „Olsberger Altar" vereinigt wurden, zeitlich nach dem Genfer Altar zu setzen.

Ich gestehe, daß ich mit dieser Möglichkeit in Gedanken auch schon gespielt habe; denn an rein malerischer Qualität stehen diese drei Werke — die Olsberger Madonna kommt für mich nicht in Frage — am höchsten. Aber kann der Höhepunkt des Schaffens nicht schon vor dem Genfer Altar erreicht worden sein?

Die Frage spitzt sich wie folgt zu: Entweder entstanden die drei Werke zuletzt, 1444—1446, und Witz starb im Zenith seiner Kraft; dann — bleibt für die Spätwerke kein Platz mehr. Oder der Zenith liegt vor dem Endtermin des Genfer Altars, 1444; dann ist für die letzten zwei bis drei Jahre die Möglichkeit eines Spätstils gegeben. Es wären — nehmen wir ein psychisches Erlebnis als entscheidend für einen völligen Umbruch an — die Neapler „Heilige Familie", die Berliner „Kreuzigung" und vielleicht sogar die von Valentiner kürzlich Witz zugeschriebene „Pietà" der Sammlung Frick in New York als letzte Gaben einer zu neuen Zielen gelangten Künstlernatur denkbar. Aus diesen Spätwerken spricht ein kontemplativer, der Welt Wonne und Weh abhold gewordener, ganz auf religiöse Erkenntnisse gerichteter Geist, der zu dem heiteren sinnenfrohen Temperament der vorherigen Phasen in schroffem Gegensatz steht.

Übrigens ist — psychologisch genommen — in den beiden mystischen Szenen des Genfer Altars, der Erscheinung Christi am See und der Befreiung Petri, der Übergang von der reifen in die späte Phase fühlbar.

Aus diesem Grund scheint es mir doch nicht geraten, den Joachim sowie die Straßburger und Nürnberger Tafel über 1444 hinaus zu datieren.

Die Olsberger Madonna führt in eine ganz andere Richtung. Es wäre mir als eine — nicht sympathische — Hypothese vorstellbar, die Kunst des Meisters des Heilsspiegelaltars in diesem Stil verlaufen zu lassen; nicht aber, daß ein und dieselbe Hand die Olsberger Madonna, den Petrusaltar und die Spätwerke gemalt haben sollte.

[1] Siehe hierzu Paul Weber, Geistl. Schauspiel und kirchliche Kunst. Stuttgart 1894.

[2] W. Brandt, Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei, Straßburg 1912. Derselbe, Eine Bilderhandschrift aus dem Kreis des Konrad Witz. Monatsschrift für Kunstwissenschaft 1913, S. 18.



Peter Halm, Das Münster von Mittelzell, Reichenau — Radierung

PETER VON HALM

VON HEINRICH WEIZSÄCKER

Am 14. Dezember 1924 sind es 70 Jahre gewesen, daß Peter Halm geboren wurde. Er hat diesen Tag nicht mehr erleben sollen. Unerwartet schnell hat der Tod am 25. Januar 1923 seinem Schaffen ein Ziel gesetzt. Allein der Tag, der ihn über die Schwelle der Siebzig geführt haben würde, sollte dennoch nicht ohne ein Wort der Erinnerung vorübergehen. Aus diesem Wunsche sind die nachfolgenden Zeilen entstanden.

Peter Halm stammte aus einem angesehenen Mainzer Bürgerhause. Der Vater, dessen Bildnis in verschiedenen Originalradierungen von der Hand des Sohnes erhalten ist (siehe Beilage), hatte sich aus kleinen Anfängen zum wohlhabenden Brauereibesitzer emporgearbeitet: ein Mann, in dem sich das sprudelnde rheinische Temperament mit Güte und Klugheit in ungezwungener Natürlichkeit verband. Die immer gleichgestellte Wage der Lebensstimmung und den Humor, der im Familien- und Freundeskreise den Ton angab, hatte der Sohn von ihm geerbt, aber auch den Fleiß, die unverdrossene Beharrlichkeit der Arbeit, die keine Stunde, selbst nicht auf Erholungsreisen, leichthin vergeuden konnte. „Du bist ein Mensch, der seinen Tag mit seltener Genauigkeit einteilt und immer etwas Nützliches tut", schrieb ihm Stauffer einmal in einem der bekannten von Otto Brahm herausgegebenen Briefe. Und so erschien er allen, die damals oder später mit ihm in Berührung traten.

Ich selbst lernte Halm in München kennen, als ich, noch jung an Jahren, als Schüler in das Atelier des Kupferstechers Johann Leonhard Raab eingetreten war. Gleich der Mehrzahl der anderen Adepten, mit denen ich mich an jenem Orte zusammengeführt sah, war es mir nicht um die Kunst des Stichels und der

Ätzung zu tun, die dort gelehrt wurde; wir bildeten vielmehr die Zeichenklasse, in der nach dem lebenden Modell gearbeitet wurde, und die mit der Kupferstecherschule dem bewährten Lehrer an der von Piloty geleiteten Kunstakademie unterstellt war. Von den Prachtbauten moderner Kunstschulen wußte man damals noch nichts. Wir hausten miteinander in zwei Stuben im Dachstock des alten Jesuitenkollegiums neben der Michelskirche, das für die Zwecke des akademischen Unterrichtes für ausreichend angesehen wurde. Unsere Arbeitstätte teilten wir, wenn es auch manchmal etwas eng herging, mit den Kupferstechern, denen drei mit Lichtschirmen versehene Fenster für ihre Pulte eingeräumt waren, und unter denen Halm den Mittelpunkt unserer bewundernden Neugierde bildete, wenn er mit einer Ruhe und einer Sicherheit, als ob er nie im Leben etwas anderes getrieben hätte, Stichel oder Radiernadel über seine Platte spazieren führte.



Peter von Halm

In seiner äußeren Gestalt war er schon damals derselbe wie in seinen späteren Mannesjahren. Der aus Stauffers Radierungen bekannte, monumental gebaute Kopf, bei etwas untersetzter Gestalt auf breiten Schultern ruhend, hat, solange ich ihn kannte, niemals eigentlich jung ausgesehen, ist aber auch niemals alt geworden, bis körperliches Leiden und zuletzt der Schmerz über den frühen Tod eines künstlerisch hochbegabten Sohnes ihm den eigentümlichen Zug des Vollendeten gaben, mit dem ihn das nebenstehende, nicht lange vor seinem Hingang angefertigte Bildnis zeigt.

Wie ein Gegenbild seines künstlerischen Wesens erscheint mir heute, wo Halms Lebenswerk abgeschlossen vor uns liegt, diese Beständigkeit dessen, was äußerlich an ihm in die Erscheinung trat, dem Gleichmaß, womit sich die Entwicklung seines Talents vollzog, innerlichst verwandt. „Den Halm schauen Sie sich an, meine Herren," sagte der Professor mehr als einmal zu uns Jüngeren, „der hat logique im Leib!" Und in der Tat, der Alte, wie wir ihn mit der Respektlosigkeit der Jugend, aber doch nicht ohne einen Anflug von Sympathie zu nennen pflegten, hatte völlig recht, wenn er mit seiner Logik jene unbeirrbare Folgerichtigkeit meinte, die ebenso im späteren Leben unseren Freund, so oft er auch seine Methoden wechseln oder verbessern mochte, doch immer als denselben Strebenden zeigte, der sein Ziel mit großer Klarheit vor Augen hat, und der sich nicht minder deutlich der Eigentümlichkeit seiner Begabung und der Bestimmung, die ihm daraus erwächst, bewußt ist.

Halm besaß einen feinen Farbensinn und hat eine Zeitlang auch im Atelier von Löfftz gemalt. Seine Studien fanden damals großen und berechtigten Anklang, und Stauffer-Bern schrieb ihm sogar, nachdem er sie gesehen: „Du mußt Maler werden." Dagegen war Halm ein zu guter Kenner seiner selbst, um nicht zu wissen, wo die wesentliche Stärke seines Talentes lag. Obwohl es ihm nicht an Phantasiebegabung fehlte, war bei ihm doch die frei mit dem Gegenstande schaltende plastische Kraft, die eigentlich den Maler macht, weniger als die Gabe der unmittelbaren Einfühlung und Nachbildung vorhanden, diese letztere aber in einem Grade, der ihn für den Beruf des reproduzierenden Künstlers gleichsam prädestiniert erscheinen ließ.

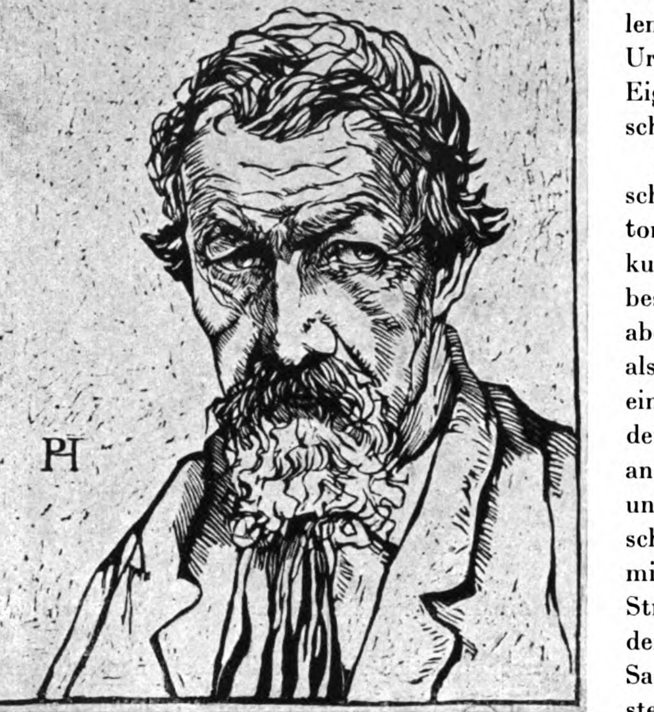
*

Die vervielfältigenden Künste befanden sich, als Halm — es war um die Mitte der siebziger Jahre

des vorigen Jahrhunderts — die Münchner Akademie bezog, im Zeichen eines verheißungsvollen Aufstiegs. Noch waren die mechanischen Reproduktionsmittel, die damals in den Kinderschuhen standen, nicht konkurrenzfähig — sie sind es in gewissem Sinn auch heute nicht — dagegen war der sogenannte Brillantstich, der sich noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in außergewöhnlicher Weise vervollkommnet hatte, aus der Gunst der Sammler und der Liebhaber ausgeschieden. Es lag im Geschmack der Zeit, der allgemein, in Malerei und Zeichnung, auf den Ton hinarbeitete, daß an seine Stelle neben dem Holzschnitt die Radierung trat, in der so bedeutende Künstler wie Waltner, Gaillard und Jacquemart in Paris, Unger und Hecht in Wien und München, um nur diese wenigen zu nennen, eine Kunst der Nachbildung von Werken alter und neuer Meister schufen, die in der Vervollkommnung der Wiedergabe von Farb- und Tonwerten alles hinter sich ließen, was frühere Epochen in derselben Richtung angestrebt hatten.

Ähnlich wie in Frankreich gab es damals auch in Deutschland eine Anzahl von umsichtigen Verlagsanstalten, die sich der nachbildenden Künste und insbesondere der Radierung annahmen. Unter ihnen war es die Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, welche Halm die erste Gelegenheit zu öffentlicher Betätigung seiner Kunst gegeben hat; später hat ihn vornehmlich das groß angelegte Berliner Galeriewerk für sich gewonnen, dessen hervorragendster künstlerischer Mitarbeiter er neben Albert Krüger geworden ist.

Fragt man nach den Grundansichten, die Halm in dieser Art von Berufsübung vertrat, so ist es die Objektivität der Wiedergabe, die ihm zu aller Zeit als die vornehmste Pflicht des reproduzierenden Künstlers erschien. Versteht sich, Objektivität nicht im Sinne des Kopisten, dem eine äußerliche Nachbildung genügt, sondern im Sinne des Interpreten, der es unternimmt, den Charakter seines Gegenstandes zu deuten, und gerade von Halm läßt sich sagen, daß er nicht nur dank seiner technischen Begabung, sondern auch auf Grund einer reichen ästhetischen und geschichtlichen Bildung in hervorragender Weise zur Erfüllung einer solchen Aufgabe geeignet war. Unter seinen Händen wurde die Übertragung in die zeichnerischen Elemente von Schwarz und Weiß zur Nachschöpfung, in der das Original mit der vollen und überzeugenden Ursprünglichkeit seiner Eigenschaften in die Erscheinung trat.



Peter Halm, Studienkopf — Holzschnitt

In technischer Hinsicht schätzte er die weiche und tonig fließende Vortragskunst von William Unger besonders hoch, hat sich aber doch in der Zeit, als er im Begriff war, sich einen eigenen Stil zu bilden, weniger an diesen als an die Franzosen Gaillard und Jacquemart angeschlossen, die durch die mit höchster Eleganz der Strichführung verbundene Gründlichkeit und Sachlichkeit ihrer Darstellungskunst seinem Empfinden doch noch näherstanden. Man findet die Spuren einer gewissen Anlehnung an beide in einigen seiner älteren Blätter, unbeschadet der starken persönlichen Eigenart, die er von frühe an zeigte. In dieser aber hat er sowohl inhaltlich, was die lebensvolle Anpassung an den jeweiligen Geist der Vorlage, als auch technisch, was die Feinheit der Ausführung anlangt, eine Kunst entfaltet, in der ihn keiner der mit ihm Lebenden erreichte.

Nichts war, was dieser Meisterhand unvollziehbar gewesen wäre. War er bereit, wenn es sich um die Wiedergabe eines Leibl oder eines jener Alten, die er besonders liebte, eines Jan van Eyck, eines Massys oder eines Brueghel handelte, aus der Klarheit einer



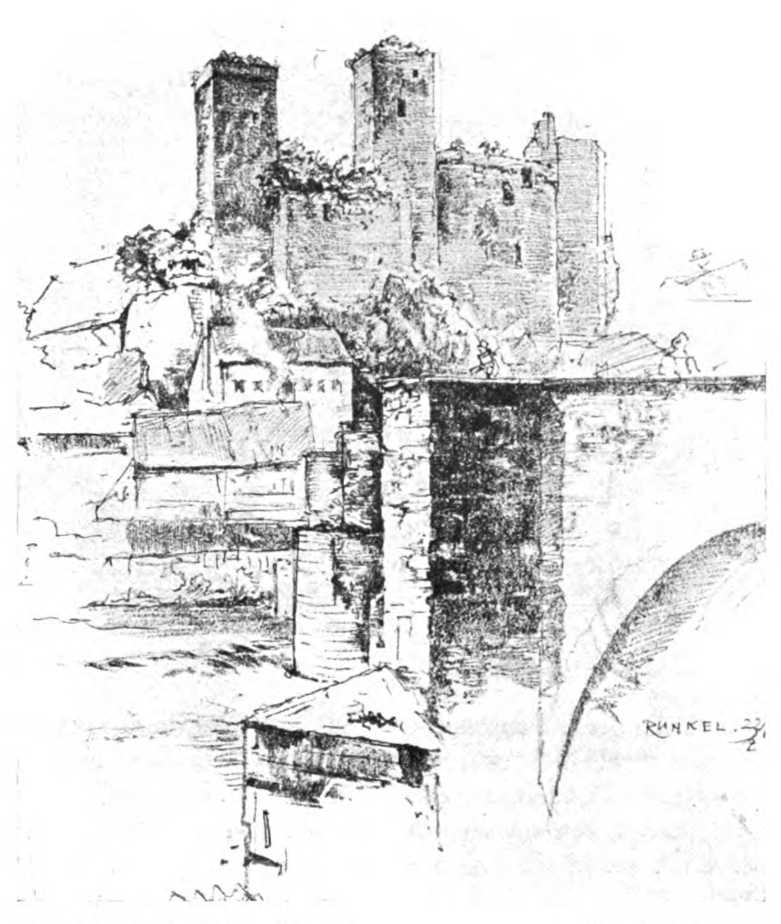
Peter Halm, Aus Meersburg am Bodensee   Bleistiftzeichnung

absoluten Formvollendung letzte, erschöpfende Folgerungen zu ziehen, so erwies er sich doch ebenso geschickt, mit Rembrandt in die Dämmerung seines Geisterreiches einzutauchen, oder sich mit den Meistern des achtzehnten Jahrhunderts in das leichte Spiel ihrer Rhythmen zu verlieren, oder dem sprühenden Farbenmosaik impressionistischer „Augenkunst", bald eines Liebermann oder Uhde, bald eines Guardi, seine Darstellungsmittel zu leihen. Das alles aber geschah mit dem feinen Takt des Künstlers, der trotz einer phänomenalen Handfertigkeit die fremde Vorlage nie benutzt hat, um seine eigene Virtuosität ins Licht zu rücken. Es hat ihn nie verdrossen, mit seiner Person hinter dem Original zurückzustehen.

*

Es leuchtet ein, daß ein Talent, dem eine solche Selbstentäußerung zu Gebote stand, zur Erhaltung seiner eigenen Individualität eines Gegengewichts bedurfte. Ein solches wurde für Halm schon deshalb zur Notwendigkeit, weil seine Gaben von vornherein nicht auf der Seite der Nachbildung allein lagen. Sein Auge stand einem weiteren Umkreis offen, und wie er sich als reproduzierender Künstler nicht zu gut dünkte, sein Vorbild nachschaffend nachzuleben, so verhielt er sich auch der gesamten Sichtbarkeit gegenüber als ein Empfangender und Erlebender. Das Erlebnis aber ist die Dichtung. Und diese dichterische Ader in ihm fand ihr Organ in der Originalradierung.

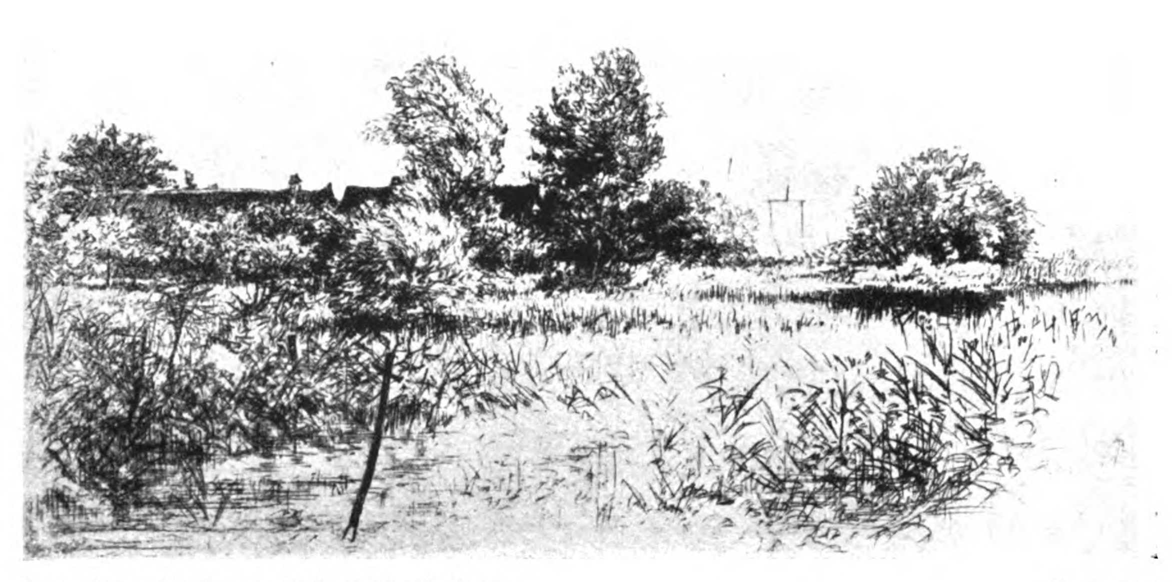
Seine vorwiegende Neigung in dieser Art von künstlerischer Produktion gehörte der Landschaft. Gelegentlich hat er sich auch im Bildnis und in sonstiger figürlicher Darstellung versucht. Die mehrfach wiederholten Porträts von Vater und Mutter sind



Peter Halm, Runkel a. d. Lahn Bleistiftzeichnung

wohl die schönsten Ergebnisse seiner dahin gerichteten Bemühungen gewesen. Auch einige seltene Blättchen in Originalholzschnitt, die seiner reifsten Zeit angehören, sind auf diesem Wege entstanden. Allein es blieb immer die Landschaft, deren Stimme am vernehmlichsten die Lust der eigenen Schöpfung in ihm wachrief.

Die ersten Originalradierungen sind nach Halms eigener Angabe 1887 in Nußdorf am Bodensee entstanden, nachdem ein erster Versuch in München vorausgegangen war. Die westlichen Ufer des Sees und namentlich die in ihrer vertraulichen Abgeschiedenheit lockende Insel der Reichenau blieben dann auf Jahre hinaus die Stätten seiner frei auf sich selbst gestellten produktiven Tätigkeit; hier fand er sich alljährlich in der Studienzeit des Sommers mit einem kleinen Kreis befreundeter Genossen zusammen, zu denen u. a. Meyer-Basel[1], Völlmy und Wilhelm Volz gehörten. Den augenfälligen romantischen Motiven ging er aus dem Wege; lieber hielt er sich an das Schlichteste, das sich dem Auge bot. Ein Uferstreif, mit alten Weiden oder leise rauschendem Schilf bewachsen, eine Fischerhütte mit den im Freien trocknenden Netzen und etwa einem Ruderkahn daneben, ein Segel in der Ferne, mehr bedurfte es für ihn nicht, um Zeichenstift und Nadel in Bewegung zu setzen, und eben in der Schmucklosigkeit solcher Gegenstände traten um so faßbarer die Wärme der Empfindung und die Innerlichkeit der Auffassung, die er ihnen entgegenbrachte, hervor. So entstanden, um nur einige der bekanntesten Blätter zu nennen, auf der Reichenau 1891 der Blick durchs Fenster auf das



Peter Halm, Motiv aus Nußdorf am Bodensee Radierung

Kloster von Mittelzell, 1892 die große Pappelallee, die im „Pan“ erschien, und die Pappeln im Sturm, und, zu reicheren Formen übergehend, in Überlingen 1895 das Stadtbild mit dem Münster als beherrschendem Mittelpunkt, dann aber auch außerhalb des Seegebietes verschiedene bedeutende Blätter, wie die Allee von Biebrich mit dem glänzend in Schatten gelegten Vordergrund 1893, und 1894 die Allee von Nymphenburg mit der Brücke.

Die Naturmotive pflegte Halm so wiederzugeben, wie er sie fand, ohne etwas daran zu rücken oder zu ändern. Damit entsprach er dem allgemeinen naturalistischen Empfinden der Zeit, dem in derselben Weise andere und ausgezeichnete Darsteller der Landschaft damals folgten, und es wirkte bei ihm wohl auch ein wenig die Gewohnheit der reproduzierenden Tätigkeit mit. Er fühlte sich nur dann, wenn ich so sagen darf, von seinem Gegenstande innerlich losgesprochen, wenn er ihm den Stempel der völligen Authentie der Wiedergabe mit dem des fertig abgeschlossenen Bildeindrucks verliehen hatte.

Er hat sich dabei ausschließlich der Radiernadel und der Ätzung bedient; auf andere Mittel hat er mit Vorbedacht Verzicht geleistet. Auch die sogenannte kalte Nadel wurde nur in Ausnahmefällen, wo etwa einige letzte Drucker fehlten, angewandt. In späteren Jahren sind einige wenige Blätter auch in Aquatintamanier entstanden; er fand aber den Effekt, der sich damit erzielen ließ, zu billig erkauft. Es gibt solche schaffende Naturen, die sich nur im Schweren genügen. Zu ihnen hat auch Halm gehört.

Eben damit hing es auch zusammen, daß die Frage, wie weit die Originalradierung im Vergleich mit der reproduzierenden im Grade der formellen Abrundung und Vollendung gehen dürfe, unseren Künstler lange und lebhaft beschäftigte. Max Liebermann, der sich eingehend für seine Arbeiten interessierte, fand, daß er sich viel zu viel zumute: gerade in der Landschaft müsse man auch dem Beschauer etwas zu ergänzen übriglassen, wobei er auf Rembrandt und Millet verwies. Halm war davon nicht unbedingt zu überzeugen. Auch von Klinger, meinte er, gebe es landschaftliche Radierungen aus der Umgegend von Berlin, die bis in die letzten Kleinigkeiten durchgebildet seien. Er hätte sich auch auf Menzels „Radierversuche“ aus den vierziger Jahren berufen dürfen. Wer ihn kannte, wußte außerdem seine Stellungnahme auch aus unausgesprochenen persönlichen Beweggründen zu ver-

stehen. Was er am meisten scheute, war der Anschein einer falschen Genialität, wie ihn die flüchtig hingeworfene Skizze so leicht erweckt. Und den Begriff einer Meisterschaft, die immer fertig ist, auch wo sie nur aus wenigen Linien spricht, hätte er nicht für sich in Anspruch zu nehmen gewagt.

Die Antwort aber auf diese und andere Fragen gab das Leben des Künstlers in seinem natürlichen Fortgang, gaben der wachsende Ruf und die zunehmenden Aufträge ganz von selbst. Alfred Lichtwark war der erste, der ihm Veranlassung gab, in seiner Originalradierung über das gewöhnliche Amateurformat der frühen Blätter hinaus zu Platten größeren und größten Umfangs überzugehen, indem er ihm die Bestellung der drei bekannten großen Hamburger Ansichten, des Alsterbeckens, der Katharinen- und der Michaeliskirche vermittelte, die alle drei 1894 zur Ausführung gelangt sind. Andere umfangreiche Blätter eigener Wahl folgten nach, teils von der Reichenau, teils aus der Münchner und Mainzer Gegend, und Reisen vervollkommneten noch weiter den Anschauungs- und Wirkungskreis des Künstlers. Dem ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts gehören die Blätter an, die in Holland und Belgien, in Amsterdam, Haarlem und Brügge entstanden sind, wie auch die prächtigen Architekturbilder aus Bamberg, Mainz und Regensburg, und unablässig ging die Behandlung kleinerer landschaftlicher Einfälle nebenher.


Peter Halm, Holländische Windmühle Radierung

Für jene großen Blätter aber, das zeigte sich bald, war das früher eingehaltene Verfahren nicht mehr tauglich. Hatte zu der Akribie der frühen Landschaftsbilder auch der Umstand beigetragen, daß sie zum größten Teil unmittelbar vor der Natur auf die Platte gezeichnet waren, so verbot sich dieses Verfahren von selbst bei den großen Gegenständen, die es vielmehr ratsam erscheinen ließen, von gezeichneten Naturstudien auszugehen und danach die Bearbeitung der Platte im Atelier vorzunehmen. „Man gewinnt zwar mit dem Arbeiten vor der Natur etwas mehr Frische,“ so schrieb Halm dem Verfasser im Juni 1897, „auf der andern Seite kompliziert man sich aber auch die Tätigkeit und würde im Atelier manches praktischer machen.“

Wir können dem auf Grund der Ergebnisse hinzufügen, daß das neue Verfahren auch der Frische der Hervorbringung nicht geschadet hat, im Gegenteil hat man das Gefühl einer wachsenden Freiheit, die der Künstler in der Bewältigung des Naturproblems gewann. Und niemals litt dabei die innere Wahrheit der künstlerischen Form. Am eindringlichsten bekunden das die Architekturbilder, zu denen


Peter Halm, Münzgraveur Börsch. Bleistiftzeichnung

er um die Mitte der neunziger Jahre überging, vor allem die schon genannten herrlichen Hamburger Blätter. Es gibt keine gleichzeitige Architekturdarstellung, weder in Zeichnung noch in Malerei, in der mit so vollkommener Korrektheit das Bild der baulichen Form, auch da, wo sie, auf die Entfernung gesehen, fast nur noch als Ton erscheint, gegeben wäre. Was Halm in gleicher Weise den Schlössern von Potsdam, Nymphenburg und Schleißheim abgewonnen hat, schließt sich dem würdig an. Das deutsche Rokoko hat kaum jemals eine feinfühligere Schilderung erfahren als durch ihn.

Noch malerischer wird er und zugleich noch ungebundener in den niederländischen Städtebildern, der flotten Improvisation von Haarlem, die als Zeichnung das Ergebnis einer einzigen frühen Morgenstunde war, der tonig wie eine Rembrandtsche Eingebung anmutenden Ansicht vom Minnewater in Brügge; aber auch die in breiten malerischen Schatten schwelgenden Innenarchitekturen aus S. Emmeram in Regensburg oder dem mehrfach wiederholten Kreuzgang des Mainzer Doms gehören in diese Kategorie. Und nirgends bleibt er bei einer einmal erreichten Lösung stehen. So bringt er noch kurz vor dem Eintritt in die sechziger Jahre seines Lebens eine Serie venezianischer Ansichten heraus, die in einem wie für sie allein geschaffenen, zart gewobenen Silberton den halborientalischen Formenreichtum selbst so schwieriger Vorwürfe wie der Cà d'oro und der Porta della Carta gleichsam spielend überwunden zeigen. Niemand wird behaupten wollen, daß das Problem der Autonomie des Künstlers gegenüber seinem Gegenstande, wenn es ein solches für Halm gegeben hatte, in den Werken dieser reifen und reifsten Zeit nicht in vollkommener Materialgerechtigkeit und Materialfreiheit beantwortet sei.

*

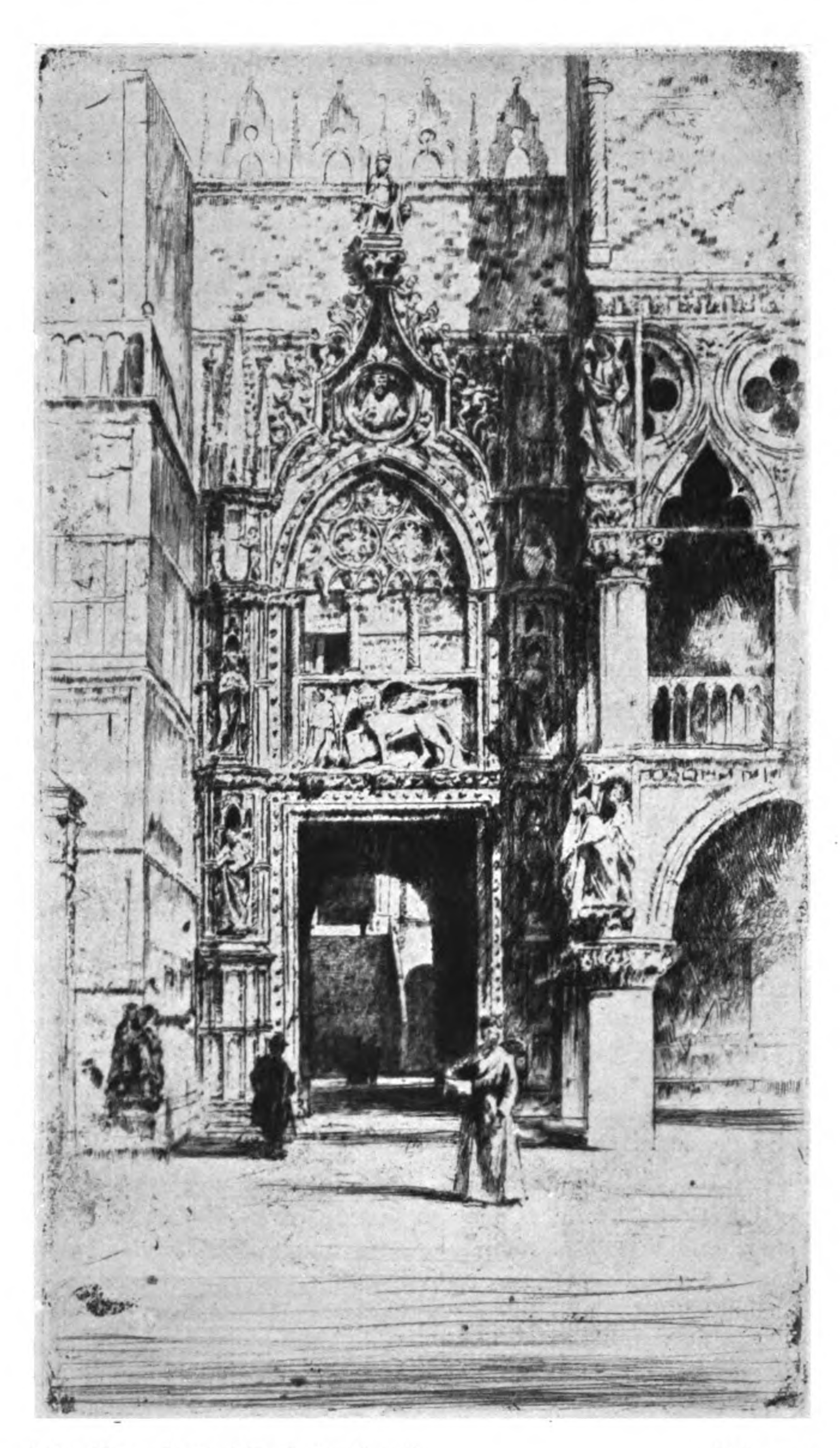
Wie schon erwähnt, sind alle großen Originalplatten Halms, aber auch nicht wenige der kleineren in späterer Zeit, auf Grund von Vorlagen entstanden, die er nach der Natur gezeichnet hatte. Von seinen Radierungen hat er einmal gesagt, das einzige, womit er glaube, etwas erreicht zu haben, sei ein wenig Geschmack und Fleiß gewesen. Man könnte diese Selbstbeurteilung auch auf seine zeichnerischen Studien anwenden, wobei es allerdings hier wie dort schwer fiele, zu sagen, was mehr an ihnen zu bewundern sei, der Geschmack oder der Fleiß. In der wohnlichen Werkstätte, die er sich im eigenen Hause, nahe dem Nymphenburger Kanal, mit dem Blick ins Grüne eingerichtet hatte, sammelten sich Berge von Skizzenbüchern, alle gefüllt mit jenen prächtigen, fest umrissenen Bildern von Architektur und Landschaft, die das Material und Übungsfeld für seine Originalradierungen bildeten. Auch das Figürliche war ziemlich reichlich und mehr als in seinen ausgeführten Radierungen darin vertreten; Porträtstudien wechselten ab mit sittenbildlich aufgefaßten Gestalten, zu denen namentlich die, Fischerei und Landbau treibende, Bevölkerung der Reichenau die Modelle hergegeben hatte.



Peter Halm, Madonna Federzeichnung
Nach Antonio Rossellino (Berlin)

Halm bevorzugte dafür die Bleistifttechnik in der Weise, wie sie Adolph Menzel unter Anwendung des breiten Zimmermannsbleies ausgebildet hatte. Eine bestimmte suggestive Wirkung, die dabei von Menzels Beispiel auf ihn überging, hängt zu sehr mit der Hochschätzung zusammen, die er dem großen Meister aller Zeichnung entgegenbrachte, als daß sie geleugnet zu werden brauchte. Wie wenig er sich gleichwohl einer solchen Nachfolge zu schämen hatte, mag ein Wort von Max Liebermann bekunden, der beim Durchblättern eines der erwähnten Skizzenbücher ausrief: „Das macht Menzel auch nicht besser!"

Aber auch in der Federzeichnung hatte sich Halm eine seltene Übung angeeignet. Er hat sie zuerst in



Peter Halm, Porta della Carta, Venedig Radierung

einer heute fast vergessenen Summe von Jugendarbeiten verwertet, die dem Buchschmuck gewidmet waren und die zum größten Teile für Carl Wallau's Druckerei in Mainz entstanden, eine der ersten Firmen in Deutschland, die für die künstlerische Reform des Buchgewerbes rühmlich in die Bresche getreten sind [2]. Er selbst hat später von diesen, nach historischen Mustern gearbeiteten Zierstücken nicht mehr viel wissen wollen, obwohl sie weit über der landläufigen Modeornamentik ihrer Zeit stehen. Die Leichtigkeit und Sicherheit der Strichführung, die er sich darin angeeignet hatte, erhielt jedoch noch eine andere Gelegenheit, sich auszuwirken. Es war Wilhelm Bode, dessen Scharfblick in den Jahren, als Halm am Galeriewerk in Berlin arbeitete, diese Zeichenkunst in ihrem Wert erkannte und auch für die Zwecke der wissenschaftlichen Produktion nutzbar zu machen verstand. Für ihn hat der Künstler eine Menge von Textillustrationen zu jenen Jahrbuchaufsätzen gezeichnet, in denen der damalige Abteilungsdirektor an den Königlichen Museen die Werke italienischer Renaissancebildhauerkunst, die unter seiner Leitung den Berliner Sammlungen zuflossen, zu veröffentlichen pflegte. Gleich Halms Radierungen sind diese Federzeichnungen, die von der Reichsdruckerei in Hochätzung vervielfältigt wurden, Charakterdarstellungen von unnachahmlicher Treffsicherheit, trotz einer gewollten spritzig-skizzenhaften Behandlung, die in diesem Falle nur erfrischend wirkt. Später haben vereinzelt auch andere Publizisten und Verleger von der Gefälligkeit des Künstlers in der Herstellung dieses dankbaren Illustrationsverfahrens Gebrauch gemacht, so u.a. der Herausgeber der Bamberger „Bayrischen Bibliothek" und am ausgiebigsten Paul Seidel in seinem umfangreichen Werke über „Friedrich den Großen und die bildende Kunst". Aus diesem letzten und aus Bodes Aufsätzen sind die zwei Proben ausgewählt, die unser Text enthält.

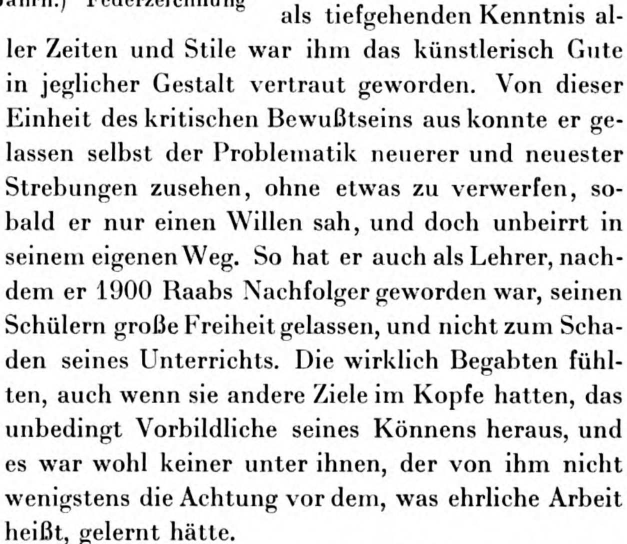


Peter Halm, Vase (18. Jahrh.) Federzeichnung

*

Es ist ein ganz zur Reife gelangtes Leben gewesen, das mit dem Tode dieses Künstlers seinen Abschluß fand, und was er zurückließ, fügt sich zum Bilde eines allseitig abgerundeten, zur Übereinstimmung mit sich selbst gelangten Wirkens zusammen. Wahrlich ein glücklich zu nennendes Geschick; denn wie viele sind wohl, die bei ihrem Scheiden ein gleiches von sich sagen dürfen? Ist aber in jeder Kunst nur das von bleibender Bedeutung, was mit dem weiter gehenden Umfang des sittlichen Lebensbereiches in Verbindung steht, dann wird die ästhetische Betrachtung, die wir zu geben versuchten, nicht anders als mit dem Blick auf die idealen Werte der Persönlichkeit zu schließen vermögen, die den tieferen Grund für jene innere Harmonie des künstlerischen Vermögens bildeten.

Die Charakterzüge Halms, die dafür in Frage kommen, liegen nahe beieinander. Sie finden ihren Vereinigungspunkt in der Wahrhaftigkeit, die der Spiegel seiner Seele war. Ein Auge, dem Schein und Trug von Natur fremde Dinge waren, hat ihn in seinem Leben wie in seiner Kunst geführt. Doch lag ihm alles Moralisieren fern, ja, so streng er in seinen Anforderungen gegen sich erscheinen mochte, so nachsichtig konnte er über andere denken, und namentlich über die Genossen seiner Kunst. In seiner ebenso weit- als tiefgehenden Kenntnis aller Zeiten und Stile war ihm das künstlerisch Gute in jeglicher Gestalt vertraut geworden. Von dieser Einheit des kritischen Bewußtseins aus konnte er gelassen selbst der Problematik neuerer und neuester Strebungen zusehen, ohne etwas zu verwerfen, sobald er nur einen Willen sah, und doch unbeirrt in seinem eigenen Weg. So hat er auch als Lehrer, nachdem er 1900 Raabs Nachfolger geworden war, seinen Schülern große Freiheit gelassen, und nicht zum Schaden seines Unterrichts. Die wirklich Begabten fühlten, auch wenn sie andere Ziele im Kopfe hatten, das unbedingt Vorbildliche seines Könnens heraus, und es war wohl keiner unter ihnen, der von ihm nicht wenigstens die Achtung vor dem, was ehrliche Arbeit heißt, gelernt hätte.



Sein einziger Fehler—wenn wirklich einmal unsere Tugenden zu Fehlern werden können — war seine Be-

scheidenheit. Wenn er auch wußte, was in ihm war, so wollte er es doch nicht von anderen hören, fast war ihm schon jede aufrichtig gemeinte Anerkennung aus dem Munde seiner Freunde zu viel. Er hat auch in der Öffentlichkeit sich gern zurückgehalten, und äußere Ehren, die ihm widerfuhren, wie noch zuletzt die Erhebung in den persönlichen Adelsstand, konnten nichts an der ursprünglichen Anspruchslosigkeit seines Wesens ändern. Ihr Gegenbild fand diese letzte Eigenschaft bekanntlich ja auch in den Preisen, die er für seine Radierungen, selbst für die besten und seltensten Drucke, anzusetzen pflegte. Ein Geschäftsmann ist er nie gewesen.

So hat denn auch sein Name, so gut er Künstlern und Liebhabern bekannt war, doch vielleicht nie die Popularität erlangt, die seiner Bedeutung entsprochen hätte. Um so weniger haben wir Anlaß, zu verschweigen, wie man im Kreise der Berufensten über ihn gedacht hat. Es geschah einmal, daß Max Klinger von einem Freunde seiner Kunst als der erste Radierer Deutschlands angesprochen wurde. Worauf Klinger erwiderte: „Das bin ich nicht, der erste Radierer in Deutschland ist Peter Halm."

Neben dieses Urteil, das der Lebende dem Lebenden einräumte, tritt ein zweites, das gegenüber dem Abgeschiedenen der geschichtlichen Betrachtung vorbehalten ist. Wir haben, wie sich heute zeigt, zwischen den beiden Kriegen, dem der das neue Reich herbeiführte und dem der es zerbrach, eine der bedeutendsten Epochen der deutschen Kunst, zum wenigsten in ihren darstellenden Zweigen, erlebt. Diese große Zeit ist es, die Peter Halm den Zuschnitt der Persönlichkeit gegeben hat, und er hat es ihr gedankt durch seine Werke. „Starken Herzens, stillen Blickes" ist er durch die Welt gegangen, hat er ihre Schönheit auf sich wirken lassen und aus ihr das übereinstimmende Ganze seiner Kunst gefügt. Nicht mit lauten Siegen, aber mit der Beharrlichkeit und mit der Täuschungslosigkeit, welche die wahren Kennzeichen des Genius sind, hat er seine Bahn vollendet. Und welcher Richtung auch die künftige Entwicklung unserer Kunst folgen möge: immer wird man ihn verstehen, immer ihn zu würdigen wissen, solange die Reinheit der Gesinnung, wie er sie besaß, den ersten und letzten Maßstab auch des künstlerischen Charakters bilden wird.

[1] Nicht unterlassen möchte ich, indem ich diesen Namen nenne, auf den inhaltreichen und fein empfundenen Nachruf hinzuweisen, der bald nach Halms Tode aus Meyers Feder in der „Neuen Zürcher Zeitung" vom 11. Februar 1923 erschien, und der manchem unserer deutschen Leser entgangen sein könnte. Demselben Gewährsmann verdanke ich für den vorliegenden Aufsatz verschiedene wertvolle Mitteilungen über Halms technische Verfahrungsweisen.

[2] Vgl. dazu Friedrich Schneider im Buchgewerbeblatt, Leipzig, Oktober 1892, S. 3ff.

ZWEI NEUE BILDER VON SCORELS ITALIENFAHRT

VON FRIEDRICH WINKLER

I.

Dem Spürsinn J. M. Binders, der selbst einmal eine kleine Studie über Jan van Scorel geschrieben hat, ist es gelungen, ein Bild Scorels ans Licht zu ziehen, das, seit fast 80 Jahren verschollen, fast nirgends fehlt, wo seitdem über den Künstler ausführlich geschrieben worden ist. Der „Tobias mit dem Engel" (43½ cm hoch, 86½ cm breit) war bis 1848 in der Kölner Sammlung Boden (Abb.). Er fiel schon damals durch die noch heute gut lesbare Bezeichnung des Malers „Joannes Scorell de Holandia 1521" auf, war aber seitdem nicht mehr auffindbar. Erst vor kurzem ist er im Berliner Kunsthandel wieder aufgetaucht, wo die Bezeichnung, wie sich das heute fast von selbst versteht, zunächst das Bild verdächtig machte, statt es in seinem Werte zu heben.

Neben dem vielbesprochenen Obervellacher Altar von 1520, der zur Zeit zur Restauration nach Wien gebracht ist, ist der Tobias das einzige sichere Bild aus den Anfängen des „Lantteeren-drager en Straetmaker" (Lichtbringer und Bahnbrecher) der niederländischen Malerei, wie ihn van Mander nennt. Das in Löwen befindliche Bild von Scorels Gönner, des Papstes Hadrian VI., das unter dem Eindruck von Raffaels Papstbildern entstand, ist wenig aufschlußreich, soll außerdem schlecht erhalten sein. Mit Spannung verfolgt man, wie der Maler sich nach dem



Jan van Scorel, Tobias mit dem Engel — Berlin, Privatbesitz

Überschreiten der Alpen, nach dem ganz nordländisch gemalten Vellacher Triptychon entwickelt.

Wer gemeint hat, daß man nun das typische Anfängerwerk, die Leistung eines gleich unserem Dürer von der großen italienischen Kunst bis ins Innerste Aufgewühlten oder eines aus der Bahn Geworfenen zu sehen bekäme, wird gründlich enttäuscht. Nichts in dem Bilde verrät einen Kampf mit Eindrücken, die ihm Italien beschert, nichts das heiße Bemühen um Errungenschaften der Venezianer, die ihm nachahmenswert dünkten. Eine weite, hügelige Landschaft, in den Motiven unleugbar von italienischen Voralpenlandschaften angeregt, mit ein paar mäßig großen Figuren als Staffage vorn, genügt als Bildvorwurf. So hatten Jan de Cock, der in Antwerpen tätige Landsmann Scorels, von dem sehr wahrscheinlich Fäden zu unserem Maler laufen, und Patinir biblischen Darstellungen zu Hause eine neue Grundlage gegeben. In Italien waren Ansätze höchstens vereinzelt. Scorel fühlt sich den venezianischen Malern, die er nach seinem Aufenthalt in Steiermark (1520) als erste unter den Italienern kennengelernt haben muß, zweifellos ebenbürtig. Die Figuren vorn bedeuten zwar über die Vellacher hinaus einen entschiedenen Schritt vorwärts zu italianisierender Gestaltung, aber wie die eindeutigere Bewegtheit derselben, ihre fülligere Bildung — Bewegung und Aussehen der Gestalten im Vellacher Altar verraten noch nordländische Enge — mühelos, mit lockerer, über die Fläche huschender Hand skizziert werden, das setzt die unvertriebene flüssige Landschaftsmalerei des Bildes so folgerichtig fort, als ob Scorel nicht in einem der Brennpunkte fremden Kunstschaffens, sondern in seiner Heimat unter dem Eindrucke von ein paar italienischen Bildern seine Figuren geschaffen habe.

Das Überraschendste ist diese Landschaft mit ihren schon voll entwickelten Scorelschen Formen. Nach den dürftigen Ansätzen im Vellacher Altar, wo die tief herabreichenden deutschen Schindeldächer so sehr den Eindruck bestimmen, dieses — den Mittelgrund gern überspringende — tiefgestreckte, im Auf und Ab der Hügel reichbewegte, mit buschigen Bäumen dicht besetzte weite Feld! Ein wenig überladen mit Gebäuden noch immer, sogar der Hafen mit Schiffen aus Patinirs Bildern wird noch in treulicher Bewahrung des Weltbildcharakters solcher Landschaften gezeigt — die Berge auch noch nicht in den bizarren Eisbergformen, nicht so durchsichtig hellblau, die Gliederung der Landschaft nicht so energisch wie später; aber schon hier das echt Scorelsche Zusammenstimmen von lichtem Blau, zartem Grün und Rotbraun, der flüssige Vortrag des Bodens, der mehr kernig-pastose des Laubwerks. Fast das Bemerkenswerteste aber ist, daß Jan Swarts tiefgestimmte Voralpenlandschaft mit der Predigt Johannes des Täufers (München) ihres Vorrangs in der allgemeinen Schätzung durch Scorels Jugendwerk beraubt wird. Wir sehen beim Vergleich mit diesem zartfarbigen, breitgemalten Landschaftsstilleben, wie



Jan van Scorel, Vision Ezechiels München, Alte Pinakothek

sehr die bewunderte Münchner Landschaft in dem feingezeichneten Astwerk, dem Baumschlag, den holzschnittmäßigen Figuren das Werk eines Graphikers ist, eines Barthel, der seinen Most bei Dürer und Scorel geholt hat.

Über Scorel ist noch wenig gearbeitet worden[1]. Von ihm dürften noch mehr Bilder als von den meisten anderen Altniederländern erhalten sein, freilich auch höchst ungleichmäßige. Gegen ein halbes Dutzend sind in den letzten Jahren im Handel aufgetaucht, und mehr als ein Dutzend dürften der gewiß sehr stattlichen Liste in Friedländers „Von Eyck bis Brueghel" (2. Aufl. von 1921) noch hinzuzufügen sein. Es ist hier nicht der Ort, auf sie einzugehen, zumal es sich fast ausnahmslos um Bilder in seiner bekannten Art handelt. Hingegen möchte ich bei dieser Gelegenheit für ein Jugendwerk eine Lanze brechen, das ich in meinem Buche (Die altniederländische Malerei, Berlin 1924, S. 277) mit noch anderen erwähnt habe.

Die Frage der Jugendarbeiten, die an der genannten Stelle angeführt sind, wird besser einmal im Zusammenhang erörtert. Die Kopie nach Raffaels kleiner Vision Ezechiels (in München; Abb.) ist jedoch von so berufener Seite, wie die M. J. Friedländers (Die niederländischen Romanisten, Bibliothek der Kunstgeschichte, Bd. 22; Leipzig, E. A. Seemann, 1922, Abb. 10) kürzlich als Werk Orleys abgebildet worden, es ist zudem dem Tobias nahe verwandt, so daß es gerechtfertigt erscheint, hier mit ein paar Worten darauf einzugehen.

In der Münchner Kopie von Raffaels Bildchen besticht zumal die Umsetzung des auf ein mattes Grau gestimmten Vorbildes ins Farbige, Schmuckreiche, und das außerordentlich feine Helldunkel. Auch wenn der Kopist das Original nicht gekannt, sondern nach einer Nachahmung gearbeitet haben sollte — was ich für wenig wahrscheinlich halte —, bleibt die elegante und virtuose Gestaltung sehr bemerkenswert. Das Bild hält sich im Vergleich mit den benachbarten niederländischen Werken desselben Kabinetts in der Pinakothek auf einer beachtlichen Höhe der Leistung. Von dem gelassenen Reichtum der raffaelischen Linienkomposition ist freilich wenig in die Kopie übergegangen. Deren Vorzüge beruhen, wie gesagt, völlig in der malerischen Durchführung. Es ist aber auch von der katzenjämmerlichen Epigonenstimmung heutiger Nachahmungen weit entfernt. Es ist nun gar nicht schwer — für den, der den farbigen Charakter einiger Bilder Scorels im Kopfe hat — Beziehungen zu diesem zu erkennen. Besonders Landschaft und Wolkenband sind ganz in seiner Art. Aber auch die ziervolle Färbung der Flügel, das erstaunliche Helldunkel sind nur ihm zuzutrauen. Während für diese Hinweise an das Gedächtnis appelliert werden muß, möchte ich dem Vergleiche mit der merkwürdigen Ruhe auf der Flucht (Utrecht) mehr Schlagkraft zutrauen. Dülberg hat sie mit vollem Recht als ein Werk des Malers unter italienischem Einfluß veröffentlicht (Frühholländer im erzbischöflichen Museum zu Utrecht, Haarlem 1904, Tafel 20/21). Hier wie dort schwingen die in lilaroten Fleischtönen gegebenen Puttenkörper — durchleuchtet wie die blauweißen Felsen in seinen Hintergründen — durch die Luft, die gar nicht ohne Vorbilder, wie auf Raffaels großem Karton in Holkham Hall (Fischel, Raffaels Zeichnungen, Bd. 3, Taf. 123), gedacht werden können. Wie Augen und Mund nur andeutend eingetragen sind, das geht noch über den Vellacher Altar hinaus. Für Orley ist das flimmernd unruhige Spiel des Lichts ganz ungewöhnlich, wie ich auch in den Typen gar keine Beziehung zu dem Brüsseler Hofmaler entdecken kann, der dank Friedländer in allen Phasen seiner mannigfaltigen Entwicklung gut bekannt ist. Es handelt sich bei der Vision des Ezechiel um ein holländisches, nicht um ein südniederländisches Bild.

[1] Das vor kurzem erschienene fleißige Buch von Hoogewerff, Jan van Scorel (Haag, Nyhoff), erstrebt mehr die Sammlung des dokumentarischen Materials, als die kritische Sichtung des Bilderbestandes. Seine Bilderlisten, so vollständig sie sind, können deshalb nicht wie die von Scheibler und Friedländer als Ausgangspunkt genommen werden.

Verantwortliche Redaktion: i. V. Dr. ADOLF JANNASCH, Berlin C., Kaiser-Friedrich-Museum. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstr. 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig. — Ätzungen von Kirstein & Co., Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

MIT MONATSRUNDSCHAU



58. JAHRGANG * HEFT 11/12

E. A. SEEMANN * VERLAG * LEIPZIG
1924/25

INHALT

des Doppelheftes 11/12

TEXT

BILDER

BEILAGE: Walther Klemm: „Strandritt“. Originalradierung

Ferner enthält dieses Heft das Inhaltsverzeichnis zum 58. Jahrgang (April 1924 bis März 1925)

Der Preis für den Jahrgang beträgt G.-M. 36.— / Preis dieses Doppelheftes G.-M. 8.—



ITA ...

IN ...

... ndische Werk ...

... daß außer einigen ...

... die italienische Schu ...

... ten war. Da es der Gale ...

... fehlte, ja nicht einm ...

... pien von ital ...

man sich ...

lerei der Ital ...

renaissance, ...

Studierenden de ...

ging, zugänglich zu ...

Die erste Wandlung ...

bekannte Mediziner W ...

einige bedeutendere Bild ...

cento vermachte. Zwei J ...

Schmarsow, dem damali ...

eine größere Anzahl von ital ...

bis 16. Jahrhunderts aus den ...

Berliner Museen als ständige Le ...

und ihnen neue Wirkung auch ...

... Einzelheiten

... ungen wie dem

... lung Cagnola in

... Bondy in Wien[3]

... Sicherheit kann

BILDER

[illegible]: Walther Klemm: „Strandritt". Originalradierung

[illegible] das Inhaltsverzeichnis zum 58. Jahrgang (April 1924 bis März 1925)

[illegible] den Jahrgang beträgt G.-M. 30.— / Preis dieses Doppelheftes G.-M. 5.—

[illegible] des Kunstverlages Anton Schroll & Co., G. m. b. H., in Wien bei, der besonderer Beachtung empfohlen wird.



Abbildung 1. Florentiner Meister des Trecento — Vier Tafeln von einem Altar mit Passionsdarstellungen

ITALIENISCHE BILDER DES XIV. UND XV. JAHRHUNDERTS IN DER GEMÄLDESAMMLUNG DER UNIVERSITÄT GÖTTINGEN

VON WOLFGANG STECHOW

Als im Jahre 1795 die Sammlung des vortrefflichen Johann Wilhelm Zschorn, Sekretärs am Oberappellationstribunal in Celle, in Göttingen eintraf und mit diesem Vermächtnis die Gemäldegalerie der Universität begründet wurde, mag es für die damaligen Professoren und vor allem auch für den ersten Konservator J. D. Fiorillo bei aller Freude über manches gute niederländische Werk doch ein großer Schmerz gewesen sein, daß außer einigen Bildern des Seicento und Settecento die italienische Schule überhaupt nicht in ihr vertreten war. Da es der Galerie stets an Mitteln zu Ankäufen fehlte, ja nicht einmal ein späterer Plan, wenigstens Kopien von italienischen Meisterwerken anzuschaffen, zur Ausführung gelangen konnte, mußte man sich in der Folgezeit darauf beschränken, die Malerei der Italiener, hauptsächlich natürlich der Hochrenaissance, den Kunstfreunden der Stadt und den Studierenden der Universität in Stichen, so gut es ging, zugänglich zu machen.

Die erste Wandlung trat im Jahre 1882 ein, als der bekannte Mediziner Wilhelm Baum der Universität einige bedeutendere Bilder des Trecento und Quattrocento vermachte. Zwei Jahre darauf gelang es August Schmarsow, dem damaligen Leiter der Sammlung, eine größere Anzahl von italienischen Bildern des 14. bis 16. Jahrhunderts aus dem reichen Schatz der Berliner Museen als ständige Leihgabe[1] zu erhalten und ihnen neue Wirkung auch im Lehrbetrieb zu verschaffen. Einiges Weitere kam 1902 als Vermächtnis wiederum eines kunstliebenden Mediziners, des Geheimrats K. E. Hasse, hinzu.

Eine auf die Werke des Trecento und Quattrocento beschränkte Übersicht auf Grund des heutigen Standes der Forschung wird, wie wir hoffen, erwünscht sein, zumal von den Angaben des Provisorischen Führers, den E. Waldmann 1905 herausgab, nur ganz wenig beibehalten werden konnte und die Literatur über einzelne Bilder zum Teil weit zerstreut ist. Reproduktionen der wichtigeren Werke werden eine Beschreibung entbehrlich machen und die stilkritischen Bemerkungen einigermaßen nachzuprüfen gestatten.

Wenden wir uns zunächst dem Trecento und hier der florentinischen Schule zu, so steht am Beginn ein Werk, das zuerst von Sirén[2] als Schöpfung von Jacopo del Casentino erkannt worden ist. Die zwei Flügel eines Altärchens (Abb. 6, Führer 205) stellen links allein die Kreuzigung, rechts jedoch in zwei Darstellungen übereinander die Legende der Drei Lebenden und Drei Toten (vom Campo santo in Pisa her bekannt) und die Geburt Christi dar. Ist schon diese eigentümliche einseitige Teilung für den Meister charakteristisch, so sprechen auch alle Einzelheiten eines Vergleichs mit analogen Schöpfungen wie dem bezeichneten Triptychon der Sammlung Cagnola in Mailand und dem der Sammlung Bondy in Wien[3] für seine Autorschaft. Mit einiger Sicherheit kann



Abbildung 2. Art des Giovanni da Milano Madonna mit Kind und Heiligen (Florenz, Galleria Corsini)

unser Stück in die Nähe des ersteren gesetzt werden, bei dem ebenfalls die obere Darstellung noch ohne Rücksicht auf tektonische Gliederung die Flügelspitze überschneidet, und vor das in dieser Hinsicht weit straffer organisierte der Wiener Sammlung, also wohl noch in die dreißiger Jahre[4].

Die beiden Flügel mit Katharina und Laurentius (Abb. 4, Führer 215) hat wiederum Sirén (a. a. O. S. 107) zuerst richtig eingeordnet. Er stellt sie mit vollem Recht mit dem Triptychon der Galerie Corsini in Florenz (Abb. 2) zusammen, während sein Hinweis auf die Berliner Halbfigurenmadonna Nr. 1040, die früher A. Gaddi, dann Daddi zugeschrieben wurde, als wohl dem gleichen Meister zugehörig u. E. irreführend ist. Die Analogien mit dem Florentiner Werk erstrecken sich neben der Verwandtschaft im Temperament auf Einzelheiten wie die ganz breit geschnittenen Augen in breiten Köpfen, die rundliche Stauung des Faltenwurfs am Boden, das mangelhafte Zugreifen der gebrechlichen Finger, ja das Ornament der Nimben. Bezeichnend ist, daß sowohl dies Werk (Photo Brogi 17617) wie unser Stück mit Giovanni da Milano in Beziehung gebracht worden ist; bei aller qualitativen Unterlegenheit und stilistischen Differenzen im einzelnen diesem gegenüber ist der Meister zweifellos von ihm beeinflußt, wenn auch der Eindruck Daddis auf ihn wohl noch stärker gewesen ist[5].

Auf weniger sicheren Boden treten wir mit den vier Passionsszenen, wohl von einem Triptychon mit Einzelfeldern oder einer Predella (Abb. 1; Führer 204). Sie sind trotz mancher Beziehungen sicher nicht sienesisch, sondern florentinisch, aber der Schulkreis läßt sich schwer bestimmen, und besonders das ungewöhnliche, vielteilig bunte Kolorit widersetzt sich der genaueren Einordnung; am ehesten wird man den Meister im Umkreis der Erzähler der Spanischen Kapelle zu suchen haben, die ja gleichfalls von Sienesen angeregt sind (vgl. etwa den kreuztragenden, sich

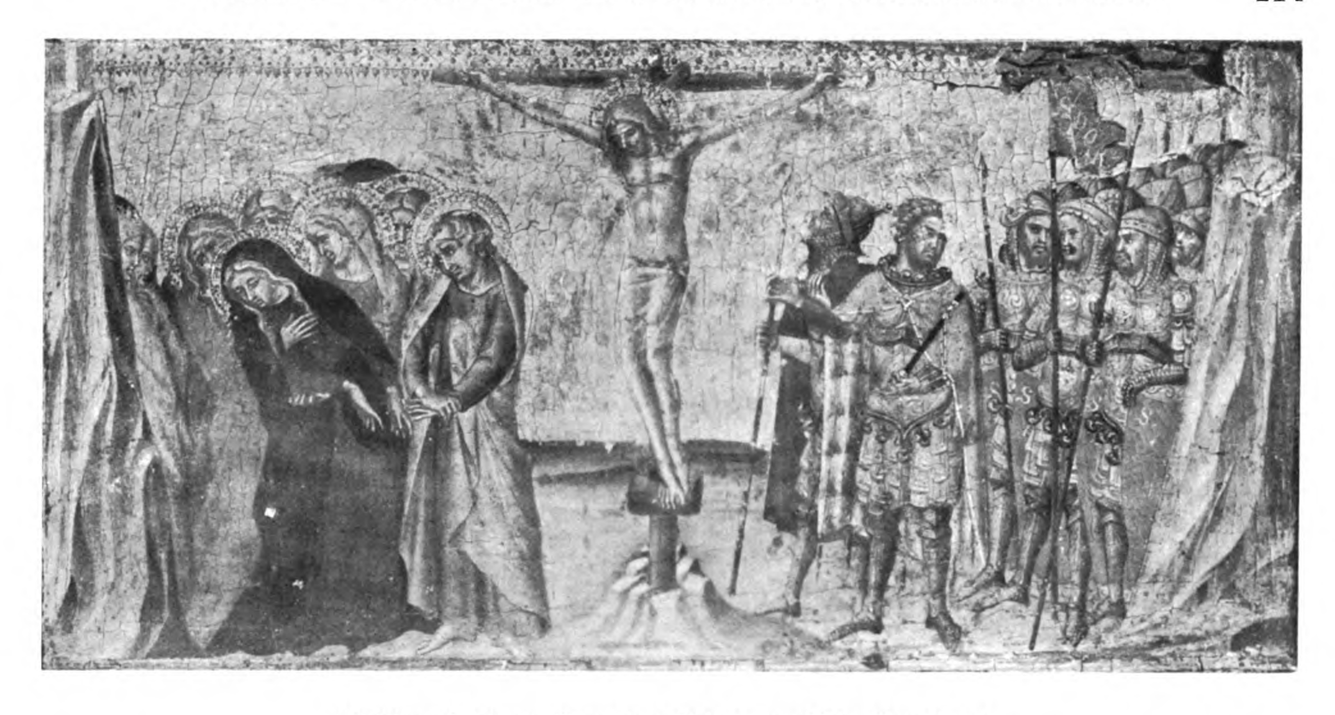


Abbildung 3 (oben): Florentiner Meister um 1400. Kreuzigung
Abbildung 4a/b (unten links und rechts): Art des Giovanni da Milano. Die heilige Katharina und der heilige Laurentius
Abbildung 5 (unten Mitte): Antonio Veneziano (?). Der heilige Jacobus







nach Maria umschauenden Christus mit der gleichen Darstellung von Andrea da Firenze!).

In den Wirkungskreis des Agnolo Gaddi kommen wir mit einem zweiten Flügelpaar mit Laurentius und Katharina (Führer 213); hier glaubte Sirén (a. a. O. S. 113) die Nähe des Mariotto di Nardo zu fühlen, doch scheint uns das wenig bedeutende Werk der engeren Werkstatt Gaddis selber näherzustehen.

Als Antonio Veneziano hat kürzlich R. Offner[6] den Heiligen Jacobus (Abb. 5; Führer 217) bestimmt. Zweifellos steht das Bild den Ranierofresken im Campo santo, auf die Offner zum Vergleich hinweist, sehr nahe, und es ist charakteristisch, daß man vorher zwischen florentinischer und oberitalienischer Einordnung geschwankt hat, da dem sonst zum Florentiner gewordenen Venetianer ein heimatlicher Zug stets eigen blieb. Ganz sicher erscheint uns, daß die Maestà im Kestner-Museum in Hannover ein früheres Werk derselben Hand ist[7], wofür auch der an beiden Bildern auffällige Farbenklang von Blau und Gelb spricht; wenn es sich wirklich um ein eigenhändiges Bild Antonios handelt, würden wir hier wohl einen Einblick in seine fast unbekannte spätere Schaffensperiode tun, denn das Bild nähert sich offensichtlich bereits der Periode, der auch der junge Lorenzo Monaco mit Frühwerken wie dem Casseler David und der Madonna der Sammlung Noseda in Mailand[8] angehört, d. h. also der Jahrhundertwende.

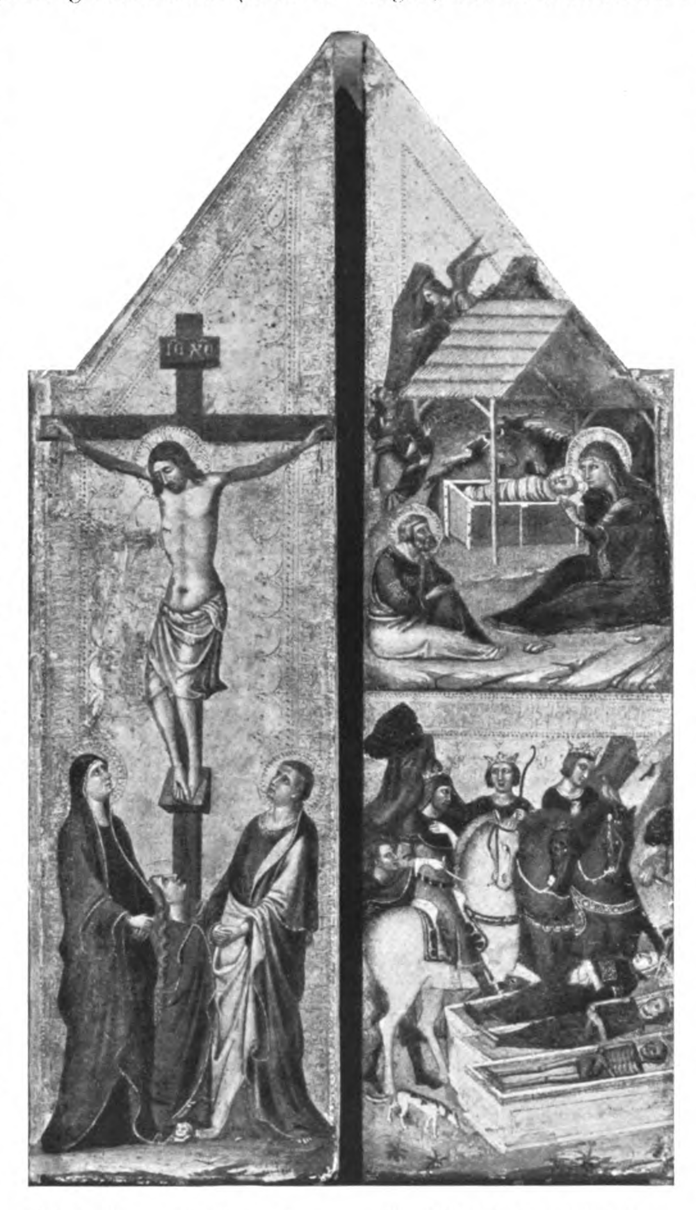


Abb. 6. Jacopo del Casentino Zwei Flügel eines Altärchens

Auf den frühen Lorenzo Monaco persönlich (die Zeit der Berliner Madonna und der Altenburger Kreuzigung) hat Sirén (a. a. O. S. 107) die höchst eindrucksvolle Kreuzigung Christi (Abb. 3; Führer 212) bezogen, die in mancherlei Hinsicht merkwürdig ist. Der prachtvolle alte Goldgrund und die feierlich einfachen Farben (rot in der Magdalena, hellrosa im Johannes, das Blau der Maria ist leider erneuert) liegen — ein seltener Fall — auf dünner Leinwand auf, die in späterer Zeit auf zwei Fragmente von cinquecentistischen Bildern aufgezogen worden ist, nachdem sie selber an allen Seiten beschnitten war. Die Zuschreibung Siréns dürfte nun freilich nicht leicht Anhänger finden. Wenig florentinische Bilder dieser Periode können der von Anfang an nervösfeinfühligen, in den Konturen gotisch-lebendigen Kunst Lorenzos im Geiste ferner stehen als dies schwermütig-feierliche, für seine Entstehungszeit fast starre, farbig einfache, aber künstlerisch sehr hochstehende Werk. Leider sind wir nicht in der Lage, eine neue Bestimmung auszusprechen. Zuzugeben ist Sirén zweifellos die Entstehung um die Jahrhundertwende; ferner erscheint uns sicher eine nahe Beziehung zu Niccolo di Pietro Gerini, auf dessen Fresken in Prato, Pisa und Florenz (S. Croce) ähnliche Faltenwürfe, Profilstellungen und andere Einzelheiten vorkommen. Doch würde, wie wir glauben, ein Vergleich der künstlerischen Qualitäten leicht zugunsten des Unbekannten ausfallen.

Zwischen dem florentinischen und sienesischen Kreis in der Mitte steht der von O. Wulff[9] eingehend behandelte sog. „Madonnenmeister" (Siréns „Compagno di Agnolo"); ihm sind, wie auch Sirén schon bemerkte, ganz nahe die vier Altarteile mit den Heiligen Augustin, Petrus, Paulus und Stephan (Führer 214) verwandt, wenn sie auch wohl nicht als eigenhändig anzusehen sind.

Unter den wenigen Sienesen der Galerie steht zeitlich voran die kleine feinfühlige Kreuzigung Christi (Abb. 7; Führer 200). Berenson hat sie mit einem von ihm symbolisch „Ugolino Lorenzetti" benannten Künstler in Zusammenhang gebracht, über den er eingehend gehandelt hat[10]. Uns scheint es sich aber weder dort um ein und denselben Meister zu handeln, noch erkennen wir in dem vorliegenden Bilde (trotz gewisser Beziehungen etwa zu den Kreuzigungen der Sammlung Berenson in Settignano und im Louvre)[11] einen Meister jener Generation; es ist vielmehr bereits in die sechziger Jahre zu datieren und etwa mit Bartolo di Fredi verwandt, dem es aber mit seinem satteren Kolorit (blau, karmin, orange) fernerrückt.

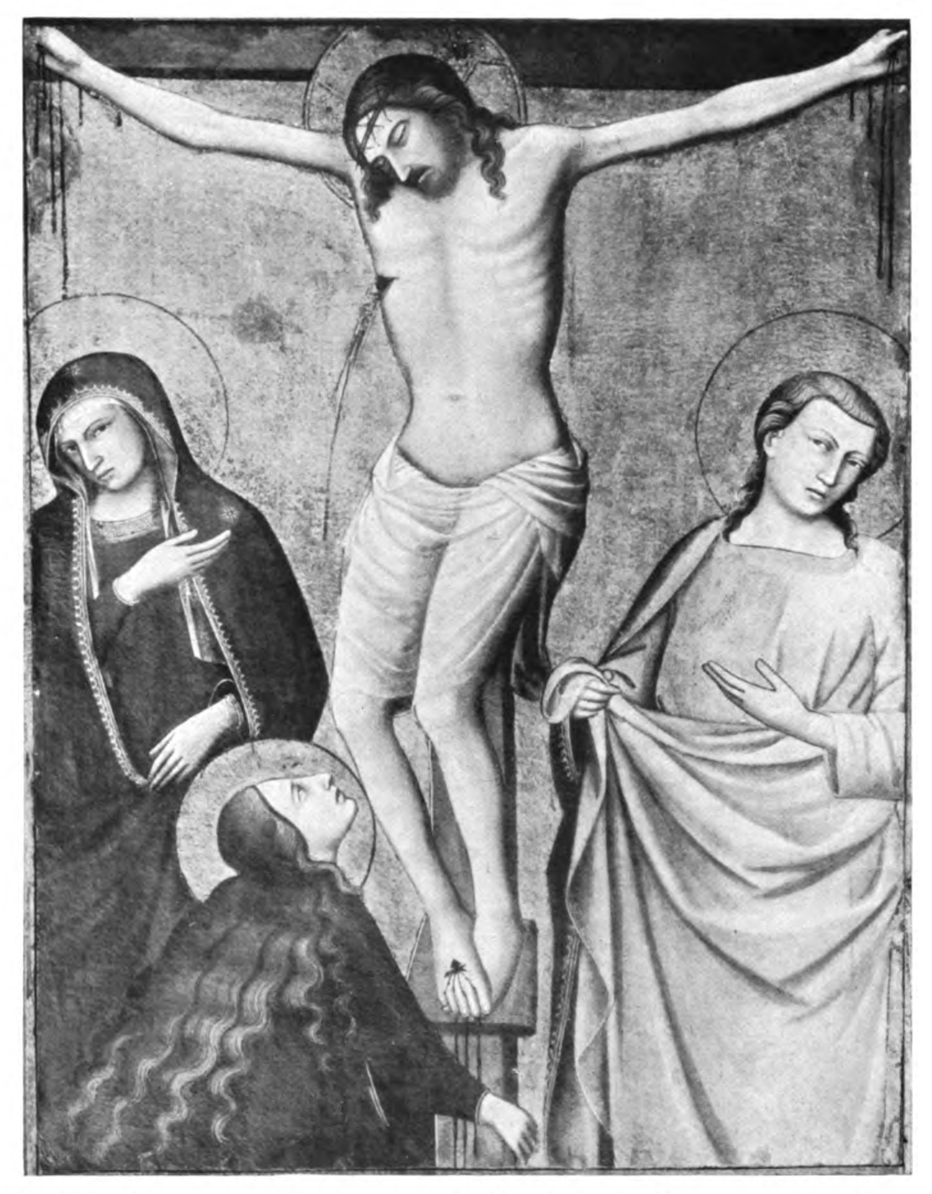


Abbildung 7. Sienesischer Meister der Mitte des 14. Jahrhunderts Kreuzigung

Eine bisher unterschätzend „Art des Taddeo di Bartolo" benannte Dreieinigkeit (Abb. 10;



Abbildung 8. Jacopo Sellajo Bibelszenen und Legenden

Führer 216) ist ein eigenhändiges, auch in seinem etwas weichlichen, „changierenden“ Kolorit charakteristisches Werk dieses Künstlers, das z. B. dem Christus in Altenburg (Nr. 63; Abb. im Katalog von 1915), und auf dem Verkündigungsaltar von 1409 in Siena[12] teilweise bis zur Identität eng verwandt ist.

Noch etwas tiefer ins 15. Jahrhundert wird man eine kurios rückständige kleine Grablegung der Maria (Führer 211) setzen müssen, die schon auf den Frühstil der jungen Generation um Sassetta und Giov. di Paolo vorbereitet[13].

Damit sind wir ins Quattrocento gelangt, für dessen reifere Perioden wir zuerst wieder nach Florentinischem ausblicken. Freilich führt das früheste Beispiel hier schon über die Jahrhundertmitte hinaus. Es ist dies eine Madonna (Abb. 11; Führer 225), die dem engsten Werkstattkreis des Fra Filippo Lippi angehören muß und sich hier über den Durchschnitt erhebt.



Abb. 9. Bartolommeo Vivarini Heiliger Bischof

Das Bild ist wohl unmittelbar abhängig von Schöpfungen des Frate wie der Madonna in der Nische in Berlin (Nr. 58), wo selbst Schwächen wie die fehlerhafte Verkürzung der rundlichen Kinderfinger ganz ähnlich vorkommen und die gleiche fröhliche Farbstimmung herrscht. Der Kopftyp Marias findet Parallelen auf dem Berliner Werkstattbild der Schutzmantelmadonna (Nr. 95).

Interessant ist die große Verkündigung (Abb. 15; Führer 226) als fast genaue Kopie des Pier Francesco Fiorentino nach seinem Meister Fra Filippo Lippi. Das Original (oder eine zweite Werkstattkopie?) befindet sich heute im Palazzo Doria in Rom[14]. In dem farbig sehr zarten und reizvollen Bild ist die charakteristische Handschrift dieses Eklektikers nicht zu verkennen; er hat überdies den Verkündigungsengel nochmals verwendet auf seinem Madonnentondo der Sammlung Cook in Richmond (Katalog

1913 I, Nr. 26), für dessen übrige Teile er weitere Werke des Frate ausgeschlachtet hat.

Ein schon seit längerer Zeit richtig bestimmtes Werk ist die breite Tafel mit einer ganzen Reihe nebeneinander erzählter Bibelszenen und Legenden von Jacopo Sellajo (Abb. 8; Führer 237). Fra Filippo Lippi und Botticelli wirken noch nach, doch setzt Mackowsky[15] das Bild sicher mit Recht in die letzte, vornehmlich von Ghirlandajo beeinflußte Zeit; er vermutet in dieser wie ähnlichen Darstellungen (das Gegenstück befindet sich jetzt im Provinzialmuseum in Hannover) eine Art „kirchlicher Cassonemalerei" zum Schmuck kirchlicher Möbel.

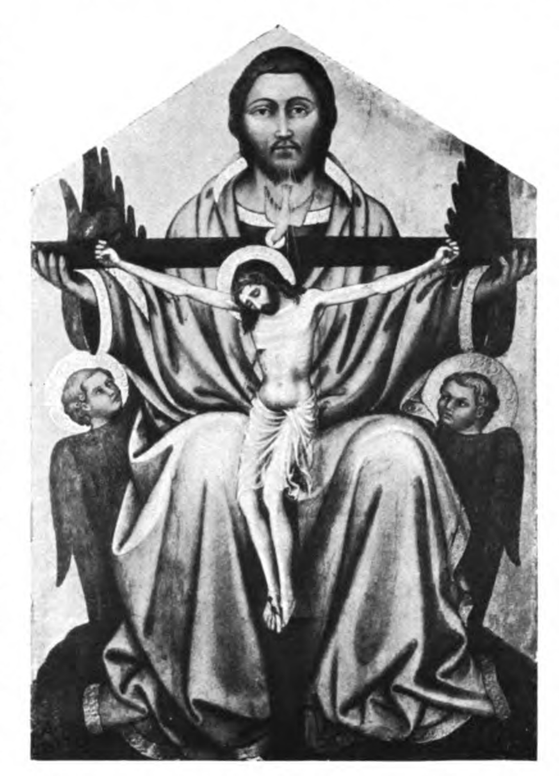


Abbildung 10. Taddeo di Bartolo Dreieinigkeit

Eine früher kühn Baldovinetti (?) genannte Madonna mit Engeln (Führer 223) ist von einem biederen Maler aus der Werkstatt des Neri di Bicci. Von dessen Schüler Botticini (ganz genau genommen: sicher vom Meister des Bensonschen Madonnentondos) ist die nicht bedeutende aber liebenswürdige anbetende Madonna mit dem Johannesknaben (Abb. 14)[16], die in der Komposition ein Motiv des Lippi-Kreises fast genau wiederholt; man vergleiche etwa das Berliner Bild Nr. 110 (Vorrat).

Das bedeutendste Werk des Quattrocento in der Galerie aber, eines ihrer interessantesten Bilder überhaupt, ist die unvollendete Kreuzigung von Lorenzo di Credi (Abb. 13)[17]. Die Bestimmung braucht kaum eingehend begründet zu werden; schwieriger ist, wie immer bei diesem Meister, die genauere zeitliche Einordnung. Die lionardesken Köpfe und die der Hochrenaissance merkwürdig nahekommende, rhythmisch prachtvoll ausgewogene Komposition weisen auf die Jahre, in denen Leonardo den Florentinern für diese



Abb. 11 (links). Werkstatt des Fra Filippo Lippi. Madonna mit dem Kind



Abb. 12 (rechts). Bernardino il Pinturicchio. Jünglingsporträt

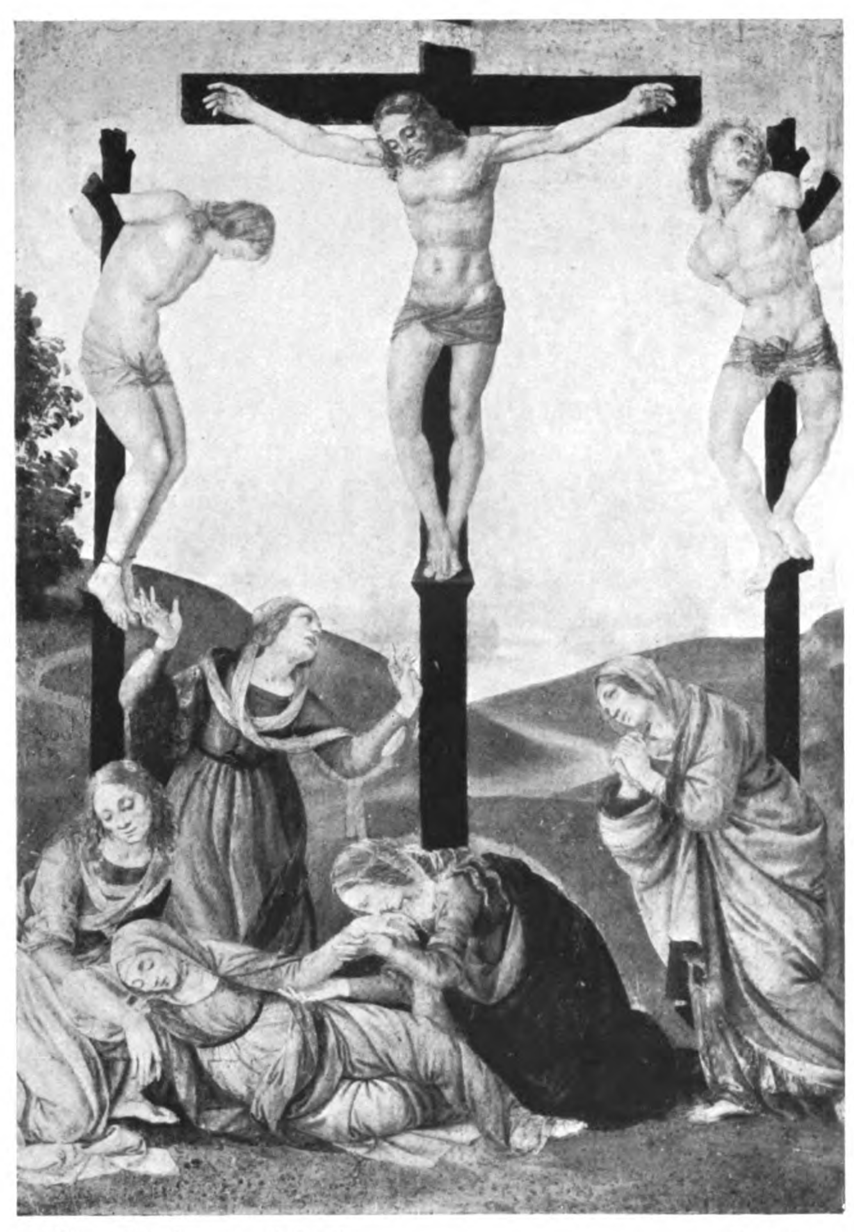


Abbildung 13. Lorenzo di Credi Kreuzigung

Dinge die Augen öffnete, als Terminus post der Entstehung; bei dem konservativen Lorenzo werden wir bis gegen 1500[18] hinaufgehen müssen und treffen hier auf die Verkündigung der Uffizien, die in der Tat gleichfalls „etwa am Ende der ersten Epoche des Meisters“[19] entstand, als nächstverwandtes Werk — auch hier findet sich diese Großzügigkeit der Anordnung und die bei ihm sonst nur allzu selten gelungene dramatische Bewegung der Figuren, von denen zudem die Gestalt des Engels ganz wie ein Spiegelbild der Frau rechts auf unserm Bilde anmutet. Von ganz besonderem Interesse ist dieses schließlich durch seinen unvollendeten Zustand. In zarten Temperafarben, durch die allenthalben, zumal im Inkarnat ganz deutlich, die feinen, aber bestimmt modellierenden Striche der bräunlichen Vorzeichnung hindurchschauen, sind die Hauptpartien angelegt, wobei Rot, Grün, Grau, Weinrosa, Orange eine bedeutende Rolle spielen; die Landschaft des Hintergrundes aber (nur in ihr und im Himmel kommen blaue Töne vor!) ist nur wie ein Hauch, aquarellartig, in weichen Tönen skizziert. Daß es ein unvollendetes Altarbild ist, nicht eine Art Entwurf, beweist der Malgrund, ein etwa 25 mm dickes Pappelholzbrett.

Nach Siena führt uns noch einmal eine ikonographisch merkwürdige Geburt Christi[20], die dem von Matteo di Giovanni herkommenden, aber eigenbrödlerischen Guidoccio Cozzarelli zum mindesten sehr nahe steht; einige Köpfe finden sich ganz entsprechend auf der bezeichneten und 1482 datierten Madonna mit Engeln und Heiligen in der Sieneser Akademie. Der Gesamteindruck ist originell, aber erstaunlich rückständig; die Primitivität und Kleinteiligkeit von Komposition und Kolorit erinnern daran, daß Cozzarelli auch als Miniaturmaler tätig war.

Einen Abstecher ins Umbrische machen wir mit einem Jünglingsporträt (Abb. 12; Führer 229), das allem Anschein nach ein eigenhändiges Werk des Pinturicchio ist — wenn man es auch etwa mit dem viel delikateren und farbigeren berühmten Bildnis in Dresden oder dem viel ausdrucksvolleren Selbstbildnis auf der Verkündigung des Doms in Spello nur zu seinem Schaden vergleichen könnte.

Wir wenden uns schließlich nach Venedig, wo mit dem bisher wiederum unterschätzend „Schule des Bartolommeo Vivarini" genannten Bischof zu beginnen wäre (Abb. 9; Führer 222). Dies Fragment eines Altarflügels (ursprünglich ganze stehende Figur) ist sicher eine eigenhändige Arbeit des Meisters (so schon bei Waagen); leider hat man seine gotisch-preziöse Silhouette durch rohe Neuvergoldung verunstaltet.

Von dem Schüler Gentile Bellinis voll bezeichnet „Joannes de Mansuetis Pinsit" ist ein segnender Christus (Führer 224), ein tüchtiges Bild von jener charakteristischen, etwas langweiligen Formvollendung, die in Venedig vor dem Einsetzen der eigentlichen Hochrenaissance so verbreitet war.

Eine Madonna zwischen Johannes und Magdalena von Cima da Conegliano (Abb. 16) ist bedauerlicherweise größtenteils durch Verputzung so stark entstellt, daß sie bisher als alte Kopie aufgeführt wurde (Führer 252); es handelt sich jedoch um die Ruine eines echten, in die Nähe der Münchener Madonna mit Magdalena und Hieronymus, also etwa gegen 1500 anzusetzenden Werks.

Ein von zwei Engeln beweinter Leichnam Christi (Abb. 17), bisher Schule Giovanni Bellinis genannt (Führer 227), zeigt endlich so stark andersartigen, und zwar paduanischen Einschlag bei ziemlich beachtlichen selbständigen Zügen, daß der Vorschlag Gronaus, hier die Hand des Pietro Maria Pennacchi zu sehen, Zustimmung finden dürfte. Da das Werk sich stilistisch mehr den von seinem paduanisch



Abb. 14. Botticini (Meister des Bensonschen Madonnentondos). Maria anbetend



Abbildung 15. Pier Francesco Fiorentino nach Filippo Lippi Verkündigung

orientierten Bruder Girolamo beeinflußten Frühwerken des Künstlers als den ganz bellinesken Stücken seiner Spätzeit wie der Berliner Pietà nähert (wenn auch nicht mehr so stark wie die Madonna mit Heiligen in Berlin), möchten wir es etwa in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts datieren [21].

[1] Allerdings ist eine beträchtliche Anzahl von ihnen (die Mehrzahl der im folgenden nicht erwähnten Bilder, die im Führer von 1905 noch aufgenommen sind, nämlich die Nummern 198, 201—203, 207—210, 218, 221, 230) im Jahre 1917 von Berlin aus wieder eingefordert worden.

[2] O. Sirén, Early Italian Pictures in the University Museum, Göttingen, Burlington Magazine XXVI (1914/15), S. 77 f. und in „Giotto and some of his followers", Cambridge U. S. A. 1917, Tafel 171.

[3] W. Suida, Ein Triptychon des J. di C., Belvedere 1923, Heft 7/8, S. 24 f.

[4] Der Zuweisung an Jacopo del Casentino widersprach neuerdings ohne Angabe von Gründen R. van Marle, The development of the Italian schools of painting III, Haag 1924, S. 654 (wo auch das Triptychon der Sammlung Bondy aus seinem Werk ausgeschieden wird); einzelne kleine Fremdheiten sind aber in dem sonst im allgemeinen guten Erhaltungszustand begründet. — Nachträglich finde ich die oben vermuteten Datierungen mit anderer Begründung auch ausgesprochen bei R. Offner, Jacopo del Casentino, integrazione della sua opera, Bollettino d'arte Serie II, Anno III, 1923/24, S. 248 ff., besonders S. 254, 256 und 270.

[5] R. van Marle a. a. O. S. 398 schreibt diesem Meister noch zu: die Halbfiguren von Katharina und Agnes in Straßburg und ein Triptychonmittelstück der Akademie in Siena (beide abgebildet ebenda Abb. 231 und 232).

[6] R. Offner, Five more panels by Antonio Veneziano, Art in America XI, 1923, S. 217 ff.

[7] Dies bezweifelt zu Unrecht R. van Marle a. a. O. S. 449, der die Bestimmung des Göttinger Bildes auf Antonio Veneziano annimmt; er hält das Bild in Hannover (abgebildet bei Offner a. a. O.) zudem für später.

[8] Abbildungen bei O. Sirén, Don Lorenzo Monaco, Straßburg 1905, Tafel X und VI. An Lorenzo Monaco fühlte sich vor dem Göttinger Bild auch Offner a. a. O., Anm. 5 erinnert.

[9] Zeitschrift für christl. Kunst 1907, Sp. 195 ff. und 227. Vgl. ferner O. Sirén, ebenda 1907, Sp. 233, Anm. 1, 1908, Sp. 23 ff. und Burlington Magazine a. a. O., S. 113 ff. Die hier versuchte Verbindung des Meisters mit Gherardo Starnina ist zur Identifizierung fortgeschritten bei R. van Marle a. a. O., S. 565 ff.

[10] Art in America V, 1917, S. 259 ff. und VI, 1918, S. 25 ff. Vgl. auch R. van Marle a. a. O. II, S. 113 ff. Die Beziehung des Göttinger Bildes auf diesen Meister geschah in freundlicher brieflicher Auskunft 1922.

[11] Abbildungen bei Berenson und van Marle a. a. O.

[12] Abb. bei E. Jacobsen, Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie in Siena, Straßburg 1907, Taf. XXIII



Abbildung 16. Cima da Conegliano — Madonna mit Kind, Johannes dem Täufer und Magdalena

und bei van Marle a. a. O. II, S. 357 (hier ist auch das Göttinger Bild mit Fragezeichen erwähnt, S. 568, Anm. 2).

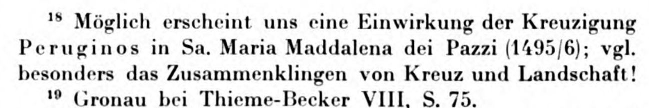
[13] Am ehesten verwandt erscheint die der Schule des Paolo di Giovanni Fei angehörige Verherrlichung der Maria in Sa. Maria in Bettona (R. van Marle a. a. O. II, Abb. 345 u. 346).

[14] H. Mendelsohn, Fra Filippo Lippi, Berlin 1909, S. 175 Abb. Als P. Franc. Fiorentino ist das vorliegende Werk schon aufgeführt bei Berenson, Florentine Painters, 3. Aufl., S. 168.

[15] Jahrb. d. pr. Kunstsammlungen XX (1899), S. 201 und 275 f.

[16] Führer 236. — Als Botticini anerkannt von Berenson (Florentine Painters, 3. Aufl., S. 170) und E. Kühnel (mündlich).

[17] Führer 220. — Als Credi erwähnt bei Venturi, Storia VII, 1, S. 818, Anm. 1 (1911); die Zuschreibung jedoch wohl zuerst ausgesprochen von Gronau.



[18] Möglich erscheint uns eine Einwirkung der Kreuzigung Peruginos in Sa. Maria Maddalena dei Pazzi (1495/6); vgl. besonders das Zusammenklingen von Kreuz und Landschaft!

[19] Gronau bei Thieme-Becker VIII, S. 75.

[20] Nicht im Führer. — Der Hinweis auf Cozzarelli wird Gronau verdankt.

[21] Der Verfasser fühlt sich den Herren Direktor Gronau und Professor Graf Vitzthum für freundliche Hinweise sehr verpflichtet. Er ist sich der zum Teil durch äußere Verhältnisse bedingten Lückenhaftigkeit seiner Ausführungen vollkommen bewußt. Über die späteren italienischen Bilder wird der neue Katalog der Galerie, der sich augenblicklich in Vorbereitung befindet, Auskunft geben. — Die Abbildungen sind nach Aufnahmen von R. Bein und Dr. H. Arens hergestellt.

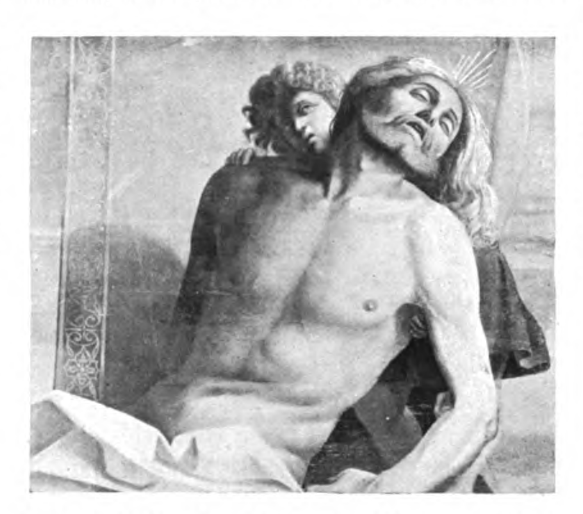
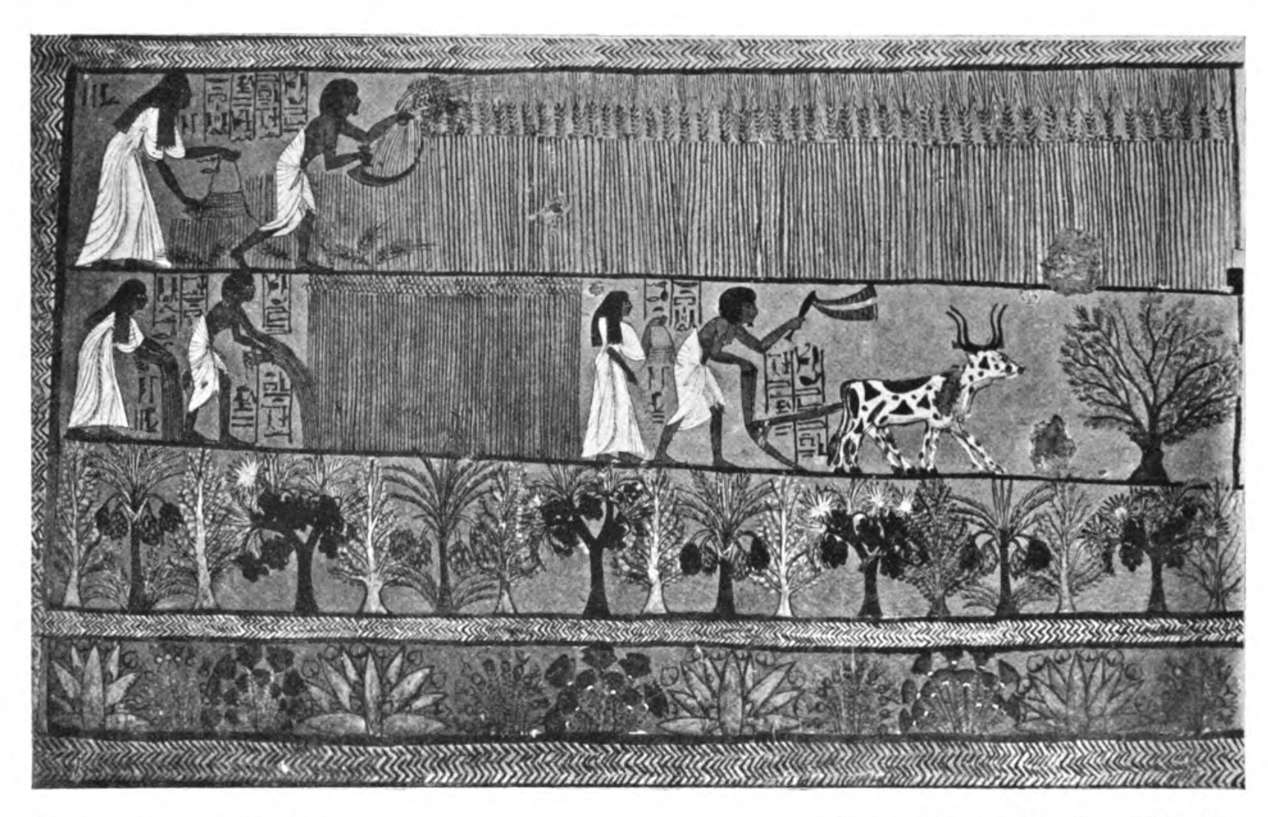


Abb. 17. Pietro Maria Pennacchi. Beweinung Christi



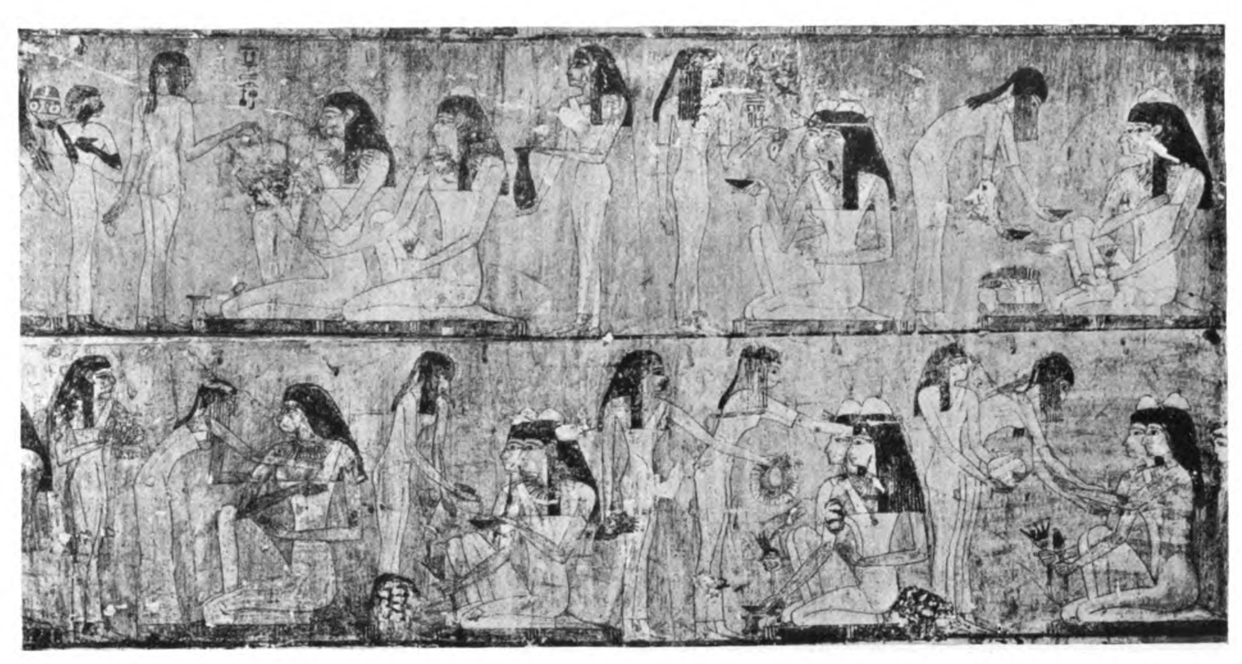
Arbeiten auf einem Landgut — Theben. Neues Reich. Um 1300 v. Chr.

VON DER ÄGYPTISCHEN GRÄBERWELT

VON WALTHER WOLF

In nächster Umgebung der Pyramiden, die sich auf den Hochflächen von Gise, Abusir und Sakkara in langer Reihe erheben, liegen straßenartig angeordnet Dutzende von Quaderbauten rechteckigen Grundrisses mit schräg abgeböschten Wänden und flacher Decke. Es sind die Gräber der Großen, die auch im Tode in der Nähe des Herrschers wohnen, dem sie im Leben gedient haben. Wir nennen sie dem Sprachgebrauch der Eingeborenen folgend „Mastaba", d. h. Bank, weil sie in ihrer Gestalt an die Lehmbänke erinnern, die die heutigen Landesbewohner sich vor ihren Häusern errichten. Die eigentliche Grabkammer liegt tief unter dem Oberbau im gewachsenen Felsen und ist durch einen Schacht zugänglich, der vom Dach der Mastaba senkrecht durch den Steinbau hindurch oder von einem kleinen Vorhof aus schräg zu ihr hinabführt und nach erfolgtem Begräbnis durch hinuntergestürzte Blöcke und Geröll verschlossen wird. An der Ostseite der Mastaba legte man eine kleine Nische an, vor der die Angehörigen des Verstorbenen, nach Westen, dem Totenreich, gerichtet, ihre Opfer gaben niederlegten. Früh begann man, diese Nische zu erweitern und immer tiefer in das Massiv hineinzuverlegen, bald schloß sich eine Kammer an die andere an, und gegen Ende des Alten Reiches ist aus der Nische eine Flucht von Kammern geworden; anstatt der massiven Steinmasse finden wir bei gleichbleibender äußerer Form eine geräumige Wohnung für den Toten, in der er, wenn er durch die in die Westwand der Mastaba eingebaute „Scheintür" das Diesseits aufsucht, nach Belieben lustwandeln kann. Doch damit nicht genug. Der mit seiner ganzen Seele an den Freuden des Diesseits hängende Ägypter wollte, wenn er aus dem dunklen Schattenreich die sonnige Welt betrat, weiterhin an ihr Anteil haben und weitergenießen, was er als Lebender unter

den Lebenden geschätzt hatte. Da half die magische Wirksamkeit des Bildes. Er brauchte nur von der Hand der Künstler die bunte Fülle des Lebens im Bilde auf die Wände seiner Kammern bannen zu lassen, um alsbald, wenn sein Geist durch sie wanderte, durch geheimnisvolle Kräfte das alles in wirkliches Leben zu verwandeln. Das ist der religiöse Hintergrund der Grabbilder, den wir bei der Betrachtung der ägyptischen Gräberwelt nicht aus dem Auge verlieren dürfen. Aus ihm erklärt sich auch der Inhalt der Darstellungen, das fast völlige Fehlen religiöser Szenen, wenn wir von einigen wenigen Opfer- und Bestattungsszenen absehen. Ganz und gar vorherrschend sind vielmehr die Schilderungen frischesten Lebens, wie es sich in jener Zeit auf den Landgütern der Großwürdenträger abspielte. Da sehen wir den Grabinhaber, wie er seine Herden besichtigt, wie eine Reihe kräftiger Bauernbengel die fetten Rinder und das Federvieh vorführt, oder wie die säumigen Dorfschulzen unter Verabreichung einer Tracht Prügel von den Schreibern zur Abrechnung herbeigeschleppt werden. Einen breiten Raum nehmen Bilder ein, die den Herrn auf der Jagd zeigen. Jagdrevier ist die Wüste mit Löwen, Panthern, Gazellen, Antilopen, Steinböcken, Wildstieren, Hirschen und Hyänen, oder die von Wasserläufen durchzogenen und von mannshohem Papyrus bestandenen Gefilde des Deltas. Das hier herrschende Leben zu schildern werden die Künstler nicht müde. Auf einem leichten, aus geflochtenen Papyrusmatten hergestellten Nachen stehend, sehen wir den Herrn mit dem Wurfholz die aus dem Dickicht aufflatternden Sumpfvögel erlegen. Dieses selbst ist belebt von Katzen und Ichneumons, die Vogelnester beschleichen, und hundertfältigem anderen Getier. Im Wasser tummeln sich Fische, Flußpferde und Krokodile. Nicht minder hat der Verstorbene am Leben des gemeinen Volkes seine Freude. Wir erleben die Bearbeitung und Bestellung der Äcker, die Ernte, das Dreschen, belauschen die Hirten auf dem Felde, die sich während der Glut der Mittagssonne in den Schatten einer Sykomore zurückgezogen haben und aus einem an ihr aufgehängten Lederschlauch einen kräftigen Schluck tun. Im Geflügelhof werden Gänse und Kraniche gemästet, mit einem großen Schlagnetz werden Enten gefangen, die die Tafel des Herrn schmücken sollen, und kräftige Burschen ziehen das von Fischen aller Art wimmelnde Schleppnetz ans Land. In der Küche werden Gänse gerupft, ausgenommen und am Spieße gebraten oder in Töpfen eingesalzen. Frauen knien hinter dem Mahlstein und zerreiben das Getreide; Brote und Kuchen werden geformt und gebacken. Wir verfolgen das Bierbrauen, die Papyrusernte, den Weinbau, Schusterarbeiten, Tischlerei, Seilerei, Honiggewinnung, die Herstellung von Stein- und Tongefäßen, Anfertigung von Metallgeräten, wohnen



Gastmahl bei einem Vornehmen — Theben. Neues Reich. Um 1475 v. Chr.

dem im Orient zu allen Zeiten besonders reizvollen Marktverkehr bei und belauschen den Künstler in seiner Werkstatt. Da fehlt auch nicht Musik und Tanz. Es bedarf kaum eines Hinweises, von welch eminenter Bedeutung diese Bilder für unsere Kenntnis altägyptischer Kultur sind, und daß die Schaffung dieser Bilderzyklen eine der größten Leistungen der Kunst aller Zeiten darstellt. „Wenn die Reliefdarstellungen des Alten Reiches samt und sonders untergegangen wären, müßten wir eine ganze Welt vermissen“ (L. Curtius).



Vogeljagd und Fischstechen Theben. Neues Reich. Um 1400 v. Chr.

Als einige Jahrhunderte nach dem Untergange des Alten Reiches eine neue Glanzzeit anbricht, ist aus dem Beamtenstaat der alten Zeit ein Lehensstaat geworden; neben dem Könige stehen die Gaufürsten, die nun nicht mehr daran denken, sich neben dem Herrscher beerdigen zu lassen, sondern ihre Ehre darin suchen, sich in ihrer Heimat möglichst prunkvolle Begräbnisstätten anzulegen. An die Stelle der Mastaba tritt das Felsgrab. Die Reliefs werden nicht selten durch Stuckmalereien ersetzt, da der Charakter des Gesteins deren Anbringung nicht immer begünstigt. Der alte Bilderschatz erfährt langsam eine Umwandlung. Man scheint sich des bereits oben angedeuteten religiösen Ursprungs der Bilder nicht mehr ganz so klar bewußt zu sein und bringt zuweilen auch ein einmaliges Ereignis, ein historisches Geschehnis, das dem Gaufürsten der Verewigung wert schien, an die Wand, etwa die Belagerung und Eroberung einer Festung, den Einzug einer handeltreibenden Semitenkarawane und anderes mehr. Religiöse und Bestattungsszenen werden häufiger, wie überhaupt der Bilderschatz mannigfache Bereicherung erfährt. Die mit dem Ende des Alten Reiches einsetzende Dezentralisation bringt starke lokale Verschiedenheiten mit sich, die Künstlerschulen gruppieren sich nicht mehr ausschließlich um die Residenz des Pharao, sondern überall sehen wir in den bedeutenderen Gauhauptstädten selbständige Kunstzentren sich entwickeln.

Als um die Mitte des zweiten Jahrtausends Ägypten im Neuen Reiche seine höchste Blütezeit erlebt, da sind es abermals vornehmlich die Gräber, die uns von der völlig veränderten Lage ein Abbild gewähren. Schon die „Gesellschaft“, der die Grabinhaber entstammen, ist eine völlig andere geworden. Nach den siegreichen Kämpfen, die Ägypten in wenigen Jahrzehnten zur Weltmacht haben aufrücken lassen, sind die Gaufürsten verschwunden. Ähnlich wie in der alten Zeit ist es der Beamtenadel, der sich ein wohlausgestattetes Grab, und zwar ein Felsgrab auf der Westseite der Hauptstadt Theben, leisten kann. Er setzt sich jetzt aber nicht mehr wie damals aus biederen Gutsbesitzern zusammen, sondern deutlich

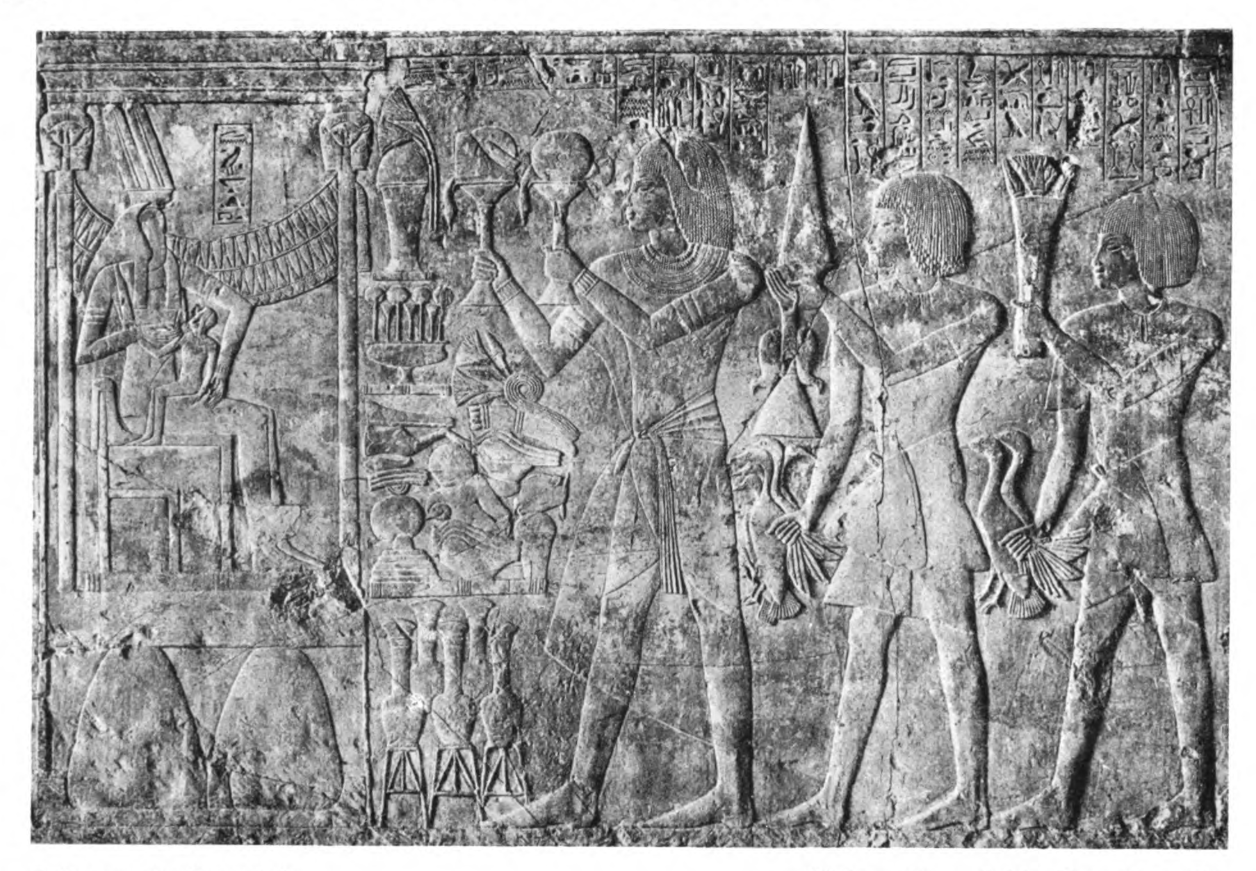
treten die beiden Mächte hervor, die in dieser Zeit die Grundpfeiler des Staates bilden: das Militär und die Priesterschaft. Die Generale, die die gewaltigen Heere der Pharaonen zum Euphrat oder tief in den Sudan geführt haben, und die mächtigen Oberpriester des Reichsgottes Amon, die den Löwenanteil der Beute aus den großen Kriegen davontrugen, stellen den größeren Teil der Grabinhaber. Lotosblume riechen, ist in dieser Hinsicht überaus lehrreich. Die Szenen aus der Landwirtschaft treten naturgemäß stark zurück. Wenn wir ihnen begegnen, dann haben die Grabinhaber sie meist in ihrer Eigenschaft als Verwalter der großen Ländereien hierhersetzen lassen. Dafür gibt es mancherlei Ersatz. Die Offiziere führen gern in langer Reihe die tributbringenden Gesandtschaften fremder, unterworfener



Weinernte. Fang und Zubereitung von Vögeln — Theben. Neues Reich. Um 1400 v. Chr.

Länder vor, die in ihrer eigentümlichen Körperbildung und Kleidung vom Künstler scharf erfaßt sind, oder Gruppen von gefangenen Negern und Semiten, die der Verstorbene dem Pharao vorzuführen die Ehre hatte, wofür er nicht selten das „Gold der Tapferkeit“ erhielt. Die Priester lassen uns Einblicke in die Verwaltung des ungeheuren Tempelgutes tun und zeigen uns das Innere der Schatzkammern oder der von Säulenhallen umsäumten Höfe, in denen zahllose Schreiber mit Papyrusrolle und Schreibrohr bewaffnet, ihres Amtes walten. Bezeichnenderweise sind Darstellungen von Gastmählern überaus häufig. Leichtgewandete zarte Dienerinnen gehen zwischen den Gästen umher, reichen Erfrischungen und gießen duftende Essenzen in bereitgehaltene Schalen. Nie fehlt eine Damenkapelle, die, vom blinden Harfner und der nackten, lauteschlagenden Tänzerin unterstützt, für die Erheiterung der Gäste sorgt. Die Freude an der

Daneben ist in diesen Jahren schnellwachsenden Reichtums eine neue Oberschicht emporgekommen, ein Geldadel, der zwar keine hohen Staatsämter verwaltet, der aber auch an Prunkentfaltung ganz und gar nicht zurücksteht. Hunderte und Aberhunderte von Gräbern durchlöchern siebartig die lange, der westlichen Wüstenhochebene vorgelagerte Hügelkette gegenüber Luksor. Fast immer sind die Wände der Grabkammern mit einem weißen Stucküberzug versehen worden, auf den die Farbe aufgetragen ist. Die Kultur, die in ihren Bildern geschildert wird, ist verfeinert, ja überreif. Der gesteigerte Reichtum hat naturgemäß gesteigertes Luxusbedürfnis zur Folge gehabt. Ein Vergleich der derben, nur mit dem Schurz bekleideten Bauerngestalten, die in den Gräbern des Alten Reiches sich den Gutsbetrieb vorführen lassen, mit den eleganten, in lange, durchscheinende Gewänder gehüllten Herren, die während eines Gastmahls graziös an einer



Opfer vor der Erntegöttin Theben. Neues Reich. Um 1400 v. Chr.

Betrachtung des arbeitenden Volkes hat nicht nachgelassen, und mit immer frisch hervorquellendem Humor werden die einzelnen Gewerbe geschildert. Nicht selten hat der Künstler auch die Unterhaltungen der Arbeiter untereinander dazugesetzt, die in ihrer oft recht drastischen Form und würzigen Kürze uns in die Artung des Volkes viel tiefer hineinsehen lassen als die langatmigen Tempelinschriften.

Es wird noch manches Jahrzehnt vergehen, bis jedes dieser Gräber in einer zuverlässigen Veröffentlichung vorliegen wird. Aber auch dann wird dieser kostbare Schatz nur dem engen Kreis der Fachgelehrten zugänglich sein. Das war der Gedanke, der den Königsberger Ägyptologen Wreszinski zur Herausgabe seines „Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte“[1] veranlaßte. Alles, was ihm, zumal in den thebanischen Gräbern, in irgendeiner Hinsicht von Bedeutung schien, hat er photographiert und in seinem Tafelwerk mit den, insbesondere für den Nichtfachmann unumgänglich notwendigen Anmerkungen versehen, die alles enthalten, was zum sachlichen Verständnis der Tafeln erforderlich ist, einschließlich der Übersetzungen der Beischriften. Das Werk ist grundlegend für jeden, der sich mit ägyptischer Kunst- und Kulturgeschichte befaßt, aber auch von höchstem Wert für alle, die an frischer, humorvoller Schilderung des Lebens eines gesunden Volkes mit aufgeschlossenem Sinn ihre Freude haben.

[1] Wreszinski, Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte. Erster Band. Tafel 1—424. Verlag Hinrichs, Leipzig. Die Abbildungen wurden mit freundlicher Erlaubnis des Verlages diesem Werke entnommen.

LUDWIG KNAUS ALS ZEICHNER

VON HANS ROSENHAGEN

Warum ist es wohl so schwer zu sagen, was „Kunst" ist? Weil nicht nur die Ansprüche, sondern auch die Meinungen gegenüber den Erzeugnissen der Kunst so außerordentlich verschieden sind, so unglaublich oft und schnell wechseln. Was der einen Generation unübertrefflich erscheint, wird oft schon von der nächsten mit Entschiedenheit abgelehnt. Sicherlich spielt das Persönliche dabei eine große Rolle; aber auch die Zeitstimmung. Die Zeit, die einen Menzel schätzte, konnte einen Cornelius nicht mehr verstehen. Wer einen Uhde bewunderte, konnte sich unmöglich heftig für Böcklin noch begeistern. Nur wird in Lob und Absprechen oft und meist zu weit gegangen. Man darf wohl Richtungen und Moden in der Kunst ablehnen oder gar verurteilen; aber man sollte niemals den Respekt vor starken Persönlichkeiten außer acht lassen, vor Persönlichkeiten, die in irgendeiner Hinsicht die Kunst vorangebracht und auf ihrem besonderen Gebiete etwas Vollkommenes geleistet haben. Doch dazu ist man leider nur zu sehr geneigt. Als vor einigen dreißig Jahren der Impressionismus, die Kunst des reinen Augenerlebnisses, in Deutschland zur Anerkennung und Herrschaft gelangte, wurden alle die Maler, die bemüht waren, mit ihrer Kunst innere Erlebnisse, seelische Zustände, Geistiges zum Ausdruck zu bringen, ohne Ausnahme in Acht und Bann getan. Wer ihnen Verdienste zusprach oder Partei für die Besten von ihnen zu nehmen wagte, war nach der Meinung der Vertreter und Anhänger der impressionistischen Malerei nicht viel Besseres als ein Idiot, wenigstens jemand, der von der Malerei als solcher nicht die geringste Ahnung hatte. Man schien also völlig vergessen zu haben, daß es für die Malerei noch andere Aufgaben zu lösen gäbe als die auf dem Gebiet der Optik liegenden. Doch diese optischen Lösungen waren schnell gefunden, und nicht lange, so begann man mit den Mitteln der impressionistischen Malerei zu spielen. Van Gogh machte den Anfang, indem er die vor der Natur empfangenen Eindrücke seinen subjektiven Empfindungen gemäß umgestaltete. Er wurde so der geistige Vater des Expressionismus, der Malerei, die sich bemüht zeigt, Empfundenes, unbekümmert um Natur und Wahrheit in stärkster Art auszudrücken. An solchem Subjektivismus ohne Grenzen aber ist der Expressionismus verurteilt, zugrunde zu gehen; denn wenn die Kunst ihrem Wesen nach nicht Natur ist, so muß sie doch mit dieser immer in gewissen Beziehungen bleiben, weil die Natur ihre Lehrmeisterin war, ist und ewig sein wird und letzten Endes den einzigen Maßstab für ihre Leistungen bildet; außerdem aber dem künstlerischen Empfinden die stärksten Anregungen gibt. Ohne Natur keine Kunst, vor allem keine Malerei; denn woher stammen die für diese unentbehrlichen Kenntnisse von Räumlichkeit, von Form und Farbe, von Licht und Schatten? Jeder Fortschritt, jede Neuerung in der malerischen Darstellungsweise beruht auf Naturbeobachtung, auf Entdeckungen, die Maler vor der Natur machten. Erst nachdem die Malerei vor der Natur ihr Rüstzeug sich geschaffen, konnte sie daran gehen, Seelisches, Empfindungen, Leidenschaften, Vorgänge, Erlebnisse zur Darstellung zu bringen, zu erzählen. Jedoch längst nicht alle Maler waren und sind befähigt, in dieser Richtung sich zu betätigen. Es gehören eine besondere Begabung, ganz bestimmte geistige Fähigkeiten dazu, die ziemlich selten sind. Aus diesem Grunde werden auch die Maler, die diese Eigenschaften besitzen, am höchsten geschätzt, Erscheinungen wie Leonardo und Rembrandt zu den größten Meistern aller Zeiten gezählt. Auf solche vereinzelt vorkommende Begabung, solche durchaus persönliche Fähigkeit eine Richtung, wie den Expressionismus, aufbauen wollen, heißt Stimmungsmalerei und Ausdruckskunst verwechseln und die Bedeutung der geistigen Persönlichkeit für das künstlerische Schaffen lächerlich machen.

Was der Expressionismus ursprünglich wollte: Die Malerei mit dem geistigen Element wieder in Verbindung bringen — war ohne Frage höchst lobenswert, aber er vergriff sich nicht nur in den Mitteln, sondern hatte auch unter seinen Vertretern niemand aufzuweisen, der als starke Persönlichkeit allgemeine Anerkennung hätte beanspruchen können. Und damit ist seine Sache schon entschieden; denn die Persönlichkeiten sind es, die eine Richtung machen und für deren kunstgeschichtliche Bedeutung mit ihren

Werken zeugen, wenn die Richtung als solche längst überholt und vergessen ist. Darum Achtung vor den Persönlichkeiten!

Die objektive Kunstforschung sollte sich nicht länger mehr der Erkenntnis verschließen, daß eine heut mit dem Ausdruck der Mißachtung genannte Richtung, die deutsche Genremalerei, zwischen 1840 und 1870 unter ihren Vertretern eine bemerkenswert stattliche Zahl von wirklichen Persönlichkeiten besessen hat, die nicht allein als Maler Vollendetes geleistet, in deren Schöpfungen auch deutsche Art und deutsches Wesen in der gleichen vorbildlichen Weise festgehalten worden sind, wie holländisches Wesen in den Bildern der holländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Ihre Werke sind daher nicht nur als Kunst- sondern auch als Kulturdokumente zu würdigen. Daß man sich heut so gar nicht mehr um sie kümmert, ist eine grobe Ungerechtigkeit. Verfolgten sie doch Ziele des Expressionismus, ehe von diesem noch die Rede war, allerdings mit feineren Mitteln, größerem Können und mit mehr Respekt vor den Erscheinungen der Wirklichkeit. Ihnen die gebührende Stellung in der deutschen Kunstentwicklung wieder einzuräumen, ist eine Pflicht, der die deutsche Kunstwissenschaft sich nicht länger mehr entziehen darf, schon um der geistigen Verödung entgegenzuwirken, durch die die Malerei von heut unrettbar auf das Niveau des Kunstgewerbes herabgedrückt wird.

Geht man die Reihe dieser fast völlig in Vergessenheit geratenen deutschen Künstler durch, so findet man unter ihnen viele ausgezeichnete Maler, aber sicherlich keinen besseren als Ludwig Knaus. Das haben schon seine Zeitgenossen eingesehen und demgemäß sein Wirken mit Teilnahme verfolgt und seine Schöpfungen auch materiell hoch bewertet, was den Neid seiner Kollegen aufs heftigste erregte. Man kann natürlich sagen: Knaus gehört nicht unter die ganz Großen; aber dazu gehören doch auch nicht die Brouwer, Steen, Ostade, Teniers usw., und man schätzt und bewundert sie dennoch, weil sie auf ihrem engeren Gebiete Unübertreffliches geleistet. Ist es doch schon verdienstvoll und ein Zeichen von Intelligenz, wenn ein Künstler die Grenzen seiner Begabung erkennt und klug sich zu beschränken weiß. Und Knaus war ein viel zu scharfer Beobachter, um im Unklaren darüber zu sein, was er konnte und was ihm nicht lag. In seinem länger als ein Lebensalter hindurch fortgesetzten Briefwechsel mit seinem Freunde Barthold Suermondt, dem bekannten Aachener Kunstsammler, betont er zu wiederholten Malen, daß nur das Bild im kleinen Format seiner Begabung entspräche, daß er, um Neues zu schaffen, immer wieder vor die Natur gehen und Studien malen oder zeichnen müsse, daß er niemals genug an den Schöpfungen der alten Meister lerne. Er charakterisiert damit zum Teil das Wesen seiner Kunst oder doch deren Sichtbares. Noch heut erregt seine Malerei als solche Bewunderung. Wieviel stärker muß diese vor siebzig Jahren beim Erscheinen der ersten Knausschen Bilder gewesen sein! Dazu trat damals noch der



Eindruck einer unerhörten Realistik, die ihn, wie seine Art, die Farbe zu behandeln, in einen auch dem Laienpublikum erkennbaren Gegensatz zu allen anderen Genremalern brachte. Daß der einst so auffällig gewesene Realismus von Knaus heut überhaupt nicht mehr gespürt wird, ist durch das inzwischen eingetretene Abschwenken der Malerei in den gröbsten Naturalismus zu erklären. Und da Inhalt und Form in der Malerei, wie in aller Kunst, einander immer bedingen, ist auch die Form der Darstellung soviel gröber geworden, daß zwischen der Art wie Knaus malte, und wie heut gemalt wird, eine ungeheure Kluft liegt. Auf welcher Seite Wertvolleres geleistet ist — darüber kann kaum ein Zweifel bestehen; denn über die Bedeutung von Kunstwerken entscheiden, außer dem Talent der Urheber, die darin offenbarte Gesinnung und die Qualität der handwerklichen Leistung. Talent und Gesinnung sind Gaben, die mit dem Künstler geboren werden, und bestimmen daher seine Persönlichkeit. Will man dieser gerecht werden, muß man jene beiden Eigenschaften näher betrachten und kann es vielleicht nirgends objektiver als in den Unternehmungen des Künstlers, die seinem Werke vorangehen; denn bei ihnen setzt er sich mit sich selbst, dem Gegenstande und den Schwierigkeiten seiner Kunst auseinander.



Für Ludwig Knaus war die Kunst, wie er sie verstand und ausübte, ein Innenerlebnis. Nicht, daß er unempfindlich gegen von außen an ihn herangetretene Eindrücke gewesen wäre; aber er hat wohl die meisten von ihm gemalten Bilder nicht in der Wirklichkeit gesehen, sondern aus sich heraus gestaltet, Erfundenes mit Gefundenem vermischt. Ist schon seine Gestaltungs- und Vorstellungskraft bewunderungswürdig, so nicht minder seine Fähigkeit, die Natur in Wahrheit und Schönheit zu fassen. Er war einer der besten Maler seiner Zeit, doch auch einer ihrer besten Zeichner, der mit den sparsamsten Mitteln die außerordentlichsten Wirkungen hervorbrachte. Was er vor anderen Malern und Zeichnern in hohem Grade voraus hatte, war sein unfehlbarer Instinkt für den besonderen Charakter jeder Erscheinung. Indem er diesen sogleich erkannte und in Form und Farbe festzuhalten verstand, sicherte er auch seinen schnell vor der Natur entstandenen Studien und seinen Bilderskizzen eine Ausdruckskraft, die etwas Erstaunliches hat und dazu nötigt, ihn in eine Reihe zu stellen mit Holbein und Rembrandt. Es ist durchaus falsch, diesen Vorzug des Malers und Zeichners auf Rechnung seines langen Aufenthalts in Paris zu setzen. War doch Knaus niemals Schüler eines französischen Malers. Paris war für ihn stets nur ein Ort, wo sich gut arbeiten ließ, wo man, wenn man Talent besaß, bemerkt wurde und wo man gute Bilder leichter an den Mann bringen konnte als in Deutschland. Niemand wird behaupten können, daß Knaus in seiner Malerei je sich französisch oder gar Pariserisch gebärdet habe. Wie hätte sonst Edmond About in seinem „Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts" 1855 am



Schlusse seiner Besprechung zweier Bilder des Künstlers, des „Zigeunerlagers“ und des „Morgens nach der Kirmes“ schreiben können: „Tout le talent de Bade et de Nassau est contenu dans la personne de Mr. Knaus“? Nimmermehr wäre Knaus in Paris vorteilhaft aufgefallen, hätte er wie ein Franzose gemalt. Und nimmer würden Pariser Kunsthändler um die Erwerbung seiner Bilder sich bemüht haben, wären diese denen eines bekannten französischen Malers ähnlich gewesen. Die gesamte Pariser Kritik empfand Knaus als ein Original. Und er war es nicht nur als Maler, sondern auch im besonderen Maße als Zeichner. Die hier wiedergegebenen beiden Frauenstudien — das im Profil sitzende Mädchen und das von hinten gesehene — und die Baumstudie sind während des Aufenthalts in Paris gezeichnet. Damals standen Ingres und Delacroix im Zenith ihres Ruhmes, auch als Zeichner. Hätte Knaus sich anregen lassen wollen, würde er, der Maler, einem dieser großen Kollegen gefolgt sein; aber der Augenschein lehrt, daß er auch um diese berühmten Vorbilder sich nicht gekümmert hat. Was an seinen Pariser Zeichnungen in erster Reihe auffällt, ist ihre außerordentlich malerische Haltung. Wie das Licht in den Haaren der Frauen webt, auf den Zweigen des Baumes zittert, wie das Stoffliche der Kleidung mit einem Nichts von Mitteln herausgebracht wird! Wie reizend die Linien gegeneinander spielen und mit welcher meisterhaften Sicherheit jeder Strich hingesetzt ist! Knaus sucht als Zeichner niemals das Korrekte, sondern stets das Individuelle. Das tritt besonders stark in seinen Kinderzeichnungen hervor, also bei einem recht schwierigen Objekt. Das allgemein Kindliche ist für einen sicheren Zeichner nicht gar so schwer zu treffen, wohl aber die Individualität eines bestimmten Kindes. Bald liegt das Charakteristische eines Kinderkopfes in der Art,

wie das Kind den Mund bewegt, bald wie es blickt oder lächelt, oder einen ernsten Ausdruck annimmt. Die Formen eines Kindergesichts sind so weich, daß jede Regung der jungen Seele sie berührt und verändert. Hier die individuellen Züge zu erkennen, zu erfassen und glaubhaft festzuhalten, ist unglaublich schwer und gelingt nur ganz wenigen Künstlern. Zu ihnen gehörte Knaus, und wenn man gezeichnete Kinderbildnisse von ihm sieht, muß man immer wieder staunen, mit welchen geringen Mitteln er die besondere Art eines Kindes anschaulich zu machen weiß. Für ihn gibt es kein Suchen, kein Herumtasten. Mit einem Blick hat er das Individuelle in den Zügen des Kindes erfaßt und gibt es mit sicheren Strichen wieder. Und sein Strich, seine Linie gibt nicht allein Form und Ausdruck, sondern ist auch ganz eigentümlich malerisch und persönlich, so daß eine Kinderzeichnung von Knaus auch ohne Signatur als solche sofort zu erkennen ist. Welches sichere Wissen um die Kinderseele gehört dazu, um in dieser Weise ihr auf den Grund zu schauen!

Die Begabung von Knaus nach der Seite der Psychologie ist auch während seiner Glanzzeit niemals nach Gebühr geschätzt worden. Wenn von den „Malern der Seele" gesprochen wird, und es geschieht gewöhnlich mit einem gewissen mitleidigen Lächeln, wird sein Name nie genannt; aber hat es in Deutschland je einen echteren und bedeutenderen gegeben? Man vergleiche doch die Bilder der alten holländischen Genremaler mit denen von Knaus, wo der feinere Ausdruck seelischen Lebens zu finden ist. Man stelle diese den Bildern von Greuze und Wilkie gegenüber und untersuche, auf wessen Schöpfungen der Ausdruck der Menschen besser beobachtet, mit größerer Wahrheit, natürlicher dargestellt ist. Nur einer von den großen Alten hat soviel Richtiges und Wahres von der menschlichen Seele noch auszusagen gewußt: Rembrandt. Nicht, daß mit Nennung dieses Namens ein Vergleich beabsichtigt wird. Knaus reicht als Persönlichkeit auch nicht im entferntesten an diesen Heroen heran und die seelischen Probleme, die er sich stellte, lagen sehr viel niedriger; aber in der Art, wie er die seinigen bis zum äußersten zu lösen suchte, ist er jenem Gewaltigen immerhin wesensverwandt. Rembrandt war Tragiker und besaß als solcher Pathos. Davon hat Knaus nicht die Spur. Seine Veranlagung war eher lyrisch, und daß sie sich nicht wie bei anderen Genremalern ins Sentimentale wandelte, davor bewahrte ihn eine andere persönliche Gabe: sein großartiger Humor. Es ist hier nicht der Ort, um den Humor des Malers auf seine Eigentümlichkeiten zu untersuchen; doch soviel ist gewiß, daß er, wie bei allen echten Humoristen, in innigem Zusammenhang stand mit seiner Fähigkeit, in der menschlichen Seele zu lesen, und daß er von ihm in seinen Schöpfungen unvergängliche Zeugnisse geliefert hat. Sein Humor hatte nichts von der leisen Melancholie des Buschschen und dem misanthropischen Einschlag des Oberländerschen; er war rechtschaffen rheinisch-lustig und manchmal handgreiflich, aber durchaus ursprünglich.



Die gezeichneten und gemalten Skizzen von Knaus beweisen, wie voll der Künstler von solchen lustigen Einfällen zeit seines Lebens war, und daß er längst nicht soviel humoristische Bilder gemalt hat als er hätte malen können. Der Wunsch, in seinen Darstellungen möglichst lebenswahr und in den Grenzen des Wirklichen und Geschmackvollen zu bleiben, mag als Hemmschuh gewirkt haben. Vielleicht auch fürchtete er, als Maler in das satirische und moralisierende Fahrwasser eines Hogarth oder Schroedter zu geraten. Das hindert indessen nicht, seine großen künstlerischen Verdienste auch in dieser Richtung zu würdigen. Die beiden hier wiedergegebenen Proben beweisen nur wieder, wie außerordentlich seine Begabung als Zeichner und Humorist war, über welche bewunderungswürdige Gestaltungskraft, dank einem mit Erinnerungsbildern gefüllten Gedächtnis, er verfügte. Vor der gezeichneten Skizze der Schachspieler und Politiker ist man versucht, an einen der großen holländischen Bauernmaler zu denken. Diese die aufgeregten Gäste derb und zornerfüllt zurechtweisende Kellnerin, der dicke, von der Rückseite wiedergegebene Kerl, der betrunkene Gast am linken Ende des Tisches, die erschreckt herzueilende Wirtin strotzen von Lebenswahrheit, und jeder Strich dient der tollen Bewegtheit des Vorgangs. Und dann das köstliche Blatt mit der Köchin, die der entsetzten Hausfrau den Standpunkt klarmacht. Welch ein souveränes Charakterisierungsvermögen! Wie dem Hausdrachen die Worte aus dem Munde stürzen, wie jede seiner Bewegungen mit Wut und Entrüstung geladen ist, wie der Herrin ob des unerhörten Angriffs die Sprache versagt, wie das Kind für die Mutter fürchtet, und der Hund über die Unverschämtheit der Person sich ärgert! Nur ein ganz großer Meister kann das so knapp und überzeugend zum Ausdruck bringen, Situation und Vorgang so schlagend schildern.

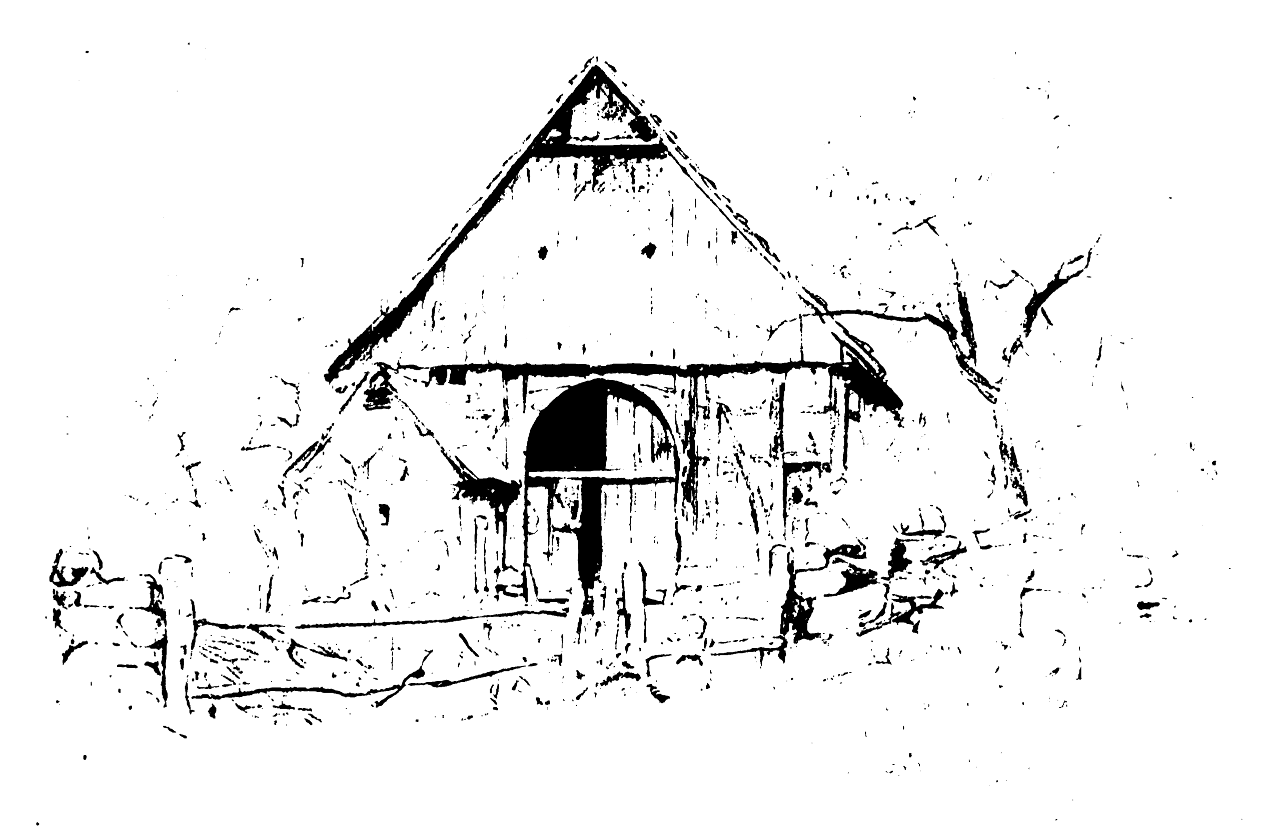
Man hat Knaus die Gefälligkeit seiner Darstellungen, die Zierlichkeit und Anmut seiner weiblichen Gestalten und Kinder oft zum Vorwurf gemacht. Mit genau soviel Recht und Unrecht, wie man Liebermann und Trübner einst tadelte, daß sie für ihre Bilder





besonders häßliche Modelle mit Vorliebe wählten. Die Neigung für das eine oder das andere ist lediglich Geschmacksache. Worauf es ankommt, ist die künstlerische Leistung und ob der Maler befähigt ist, auf die eine oder die andere Weise etwas hervorzubringen, was Charakter und persönliche Prägung besitzt. Diese Eigenschaften schönen und liebenswürdigen Erscheinungen mitzugeben, ist sicherlich viel schwerer als sie ausgesprochen häßlichen Personen zu verleihen; denn das von Natur Häßliche wirkt schon von sich aus immer viel charaktervoller als das Naturschöne. Daher ist es ja auch viel leichter Männerbildnisse zu malen als die Porträts schöner Frauen und holder Kinder. Bei diesen liegt für den geringeren Künstler in der Regel die Gefahr vor, ins Fade, Glatte und Süßliche zu fallen und etwas Charakterloses hervorzubringen. Für Knaus gab es diese Gefahr nicht; weil er den Blick für das Individuelle, auch schöner Erscheinungen, besaß, und darum durfte er wagen, der reizendsten weiblichen Modelle, der lieblichsten Kinder sich zu bedienen. Daß das Publikum ihm Dank dafür wußte, kam für ihn nicht so sehr in Betracht, als daß er damit seinem eigenen Empfinden Genüge tat. Wollte man ihn als Künstler deshalb geringer achten, so müßte man auch alle anderen Schönheitssucher unter den Malern, die Giorgione und Palma oder Watteau entsprechend abschätzig beurteilen, was allerdings nicht leicht jemand wagen dürfte. Wer ohne vorgefaßte Meinung die von Knaus gezeichneten Bildnisse von Kindern betrachtet, muß unbedingt zugeben, daß es kaum je einen Künstler gegeben, der den eigenen Reiz des Kindes im Außeren wie im Wesen so überzeugend und zugleich so wunderbar einfach zum Ausdruck hat bringen können. Nur der vollkommenen Meisterschaft gelingt es, so zart und so liebenswürdig und zugleich mit dieser individuellen Schärfe ein Kinderporträt zu gestalten.

Wie stark die Kunst von Knaus im Psychologischen wurzelte, wie groß seine Gabe war, einen Charakter sozusagen auseinanderzublättern und den wesentlichsten Zug in ihm herauszuholen, für ihn also die einfachste Formel in seelischer wie in künstlerischer Beziehung zu finden, beweisen vor allem auch seine gezeichneten Studien von Freunden und hessischen



und tiroler Bauern. Dergleichen hat Holbein nicht schlichter und sicher nicht malerischer gemacht. Unbegreiflich, daß die öffentlichen Sammlungen diese kostbaren Zeichnungen sich nicht längst gesichert haben! In ihrer Schönheit, die zum Teil in ihrer erstaunlichen Einfachheit und Selbstverständlichkeit besteht, sind sie unvergleichlich und geben von der künstlerischen Persönlichkeit ihres Urhebers ein ganz starkes Bild.

Natürlich hat Knaus als Maler den Jahren ihren Tribut zahlen müssen. Seine letzten Bilder — er ist einundachtzig Jahre alt geworden — lassen kaum noch seine einstigen Vorzüge, seine feine koloristische Begabung, seine sichere ausdrucksvolle Pinselführung ahnen. Die sinnliche Empfindung für die Farbe war verloren gegangen. Als Zeichner aber ist er bis zuletzt die starke Begabung geblieben, die er schon in seiner Jugend war. Von der hier wiedergegebenen Zeichnung des Brienzer Fuhrmanns möchte man nicht glauben, daß sie die Leistung eines Vierundsiebzigjährigen sei. In ihr ist alles, was an Knaus, dem großen Zeichner, zu schätzen ist. Man erweist Menzel als Maler und Zeichner die höchsten Ehren. Knaus verdient sie nicht minder. Als Maler steht er jenem in seinen guten Bildern ganz nahe, und sie sind vielleicht in noch höherem Sinne Kulturdokumente als die Menzels, weil sie eine deutsche Welt geben, die leider versunken ist. Und hat das Liebenswürdige, Heitere und Humorvolle der Knausschen Kunst, der es wahrhaftig auch an Realität nicht fehlt, nicht die gleiche Berechtigung wie die geistvoll satirische und scharfe Art Menzels? Man soll stolz sein, daß die deutsche Kunst zwei Persönlichkeiten von so ausgesprochener Eigenart ihr Eigen nennt, die in vielem sich ergänzen und darin berühren, daß sie im handwerklichen Können auf der Höhe ihrer Zeit waren. Und als Zeichner besitzen Menzel und Knaus den nicht hoch genug zu schätzenden Vorzug, daß keiner von beiden dem anderen ähnlich, weil jeder in seiner Art einzig ist.

MARMORSKULPTUREN VON DOMENICO POGGINI

VON MARTIN WEINBERGER

Der Florentiner Domenico Poggini, den Vasari gleichermaßen als Medailleur, Bildhauer in Bronze und Stein[1] wie als Dichter lobt, ist in erster Linie durch seine zahlreichen Münzen und Medaillen[2] bekannt. Familientradition legte dem 1520 geborenen Künstler dieses Handwerk nahe. Sein Vater Michele, der sein erster und, soviel wir wissen, einziger Lehrer gewesen ist, war Gemmenschneider, sein zwei Jahre älterer Bruder Giovan Paolo Goldschmied und Münzschneider wie er. Von 1556 ab ist Domenico offizieller Stempelschneider des großherzoglichen Hofes; 1585 beruft ihn der Papst zu gleicher Tätigkeit nach Rom, wo er 1590 stirbt. — Die kunstgeschichtliche Forschung hat sich bisher neben den Medaillen ausschließlich für die Kleinbronzen[3] des Künstlers interessiert, in denen der Stil am gleichen Material verwandten Ausdruck findet, daß Pogginis Begabung sich aber noch andere Betätigungsgebiete ausgesucht hat, bestätigt Vasari an einer zweiten Stelle[4]. Beachtenswert ist hier der Gegensatz in der Wahl der Ausdrücke bei Erwähnung der Medaillen und der großplastischen Arbeiten.

Daraus scheint hervorzugehen, daß der Künstler nur gelegentlich sich an Werken großen Formats von der peinlichen Anstrengung erholt hat, die ihm das Stempelschneiden und Bossieren kleiner Wachsmodelle auferlegte. In hervorragender Weise ist er an den Dekorationen bei der Hochzeit des Thronfolgers Francesco mit Johanna von Österreich (1565) beteiligt. Damals schuf er die Figuren der Vita Contemplativa und der Attività für den Bogen der Religion (vielleicht auch hier, wie bei den später noch zu besprechenden Bronzestatuetten auf den Pfaden Michelangelos wandelnd nach dem Vorbild der Lea und Rahel vom Juliusgrab) und für den Bogen der Tornaquinci die Statuen der Kaiser Albrecht II. und Friedrich (II.?). Von diesen Figuren, die offenbar wie die für denselben Zweck von Valerio Cioli verfertigten aus Terracotta oder Stuckmasse waren, hat sich nichts erhalten. Es wäre aber falsch, wenn man sich unter Pogginis Plastiken großen Formats Arbeiten von ausschließlich dekorativem Wert vorstellen wollte, die näherer Prüfung nicht standhielten. Es erscheint zweifelhaft, ob ein geschickter Goldschmied und Stempelschneider, der Kleinplastiken und gelegentlich figürliche Dekorationen schuf, Mitglied der Accademia del disegno[5] geworden wäre, deren Manierismus sehr esoterisch, sehr sicher in der Linienführung, aber gar nicht bravourös-oberflächlich wirkt. Poggini wäre sonst auch kaum zu einer der ehrenvollsten plastischen Aufgaben herangezogen worden, die Florenz in den sechziger Jahren zu vergeben hatte: zur Ausschmückung des Katafalks, den man Michelangelo errichtete. Hier schuf er die Gestalt der Poesie, die er 1565, als der Katafalk abgebrochen wurde, für sich erwarb. Man wird sich diese Statue ungefähr der Muse Klio[6] ähnlich vorstellen dürfen, die heute im Hofe des Bargello steht (Abb.). Die Figur ist fast ebenso stark von Michelangelos David abhängig wie die Bronzestatuette eines Fechters in der Salting-Collection und die verwandte im Studiolo des Palazzo vecchio[7]. In dem lässig auf der Hüfte lagernden Arm, der Beinstellung, dem abgewandten Kopf mit dem in die Ferne schweifenden Blick ist die Anlehnung an das Vorbild ebenso offensichtlich, wie die leise Abweichung da, wo dem gewandelten Zeitgeschmack die fast noch quattrocentistische Flächenhaftigkeit und die mangelnde Geschlossenheit des Außen- und Binnenkonturs beim Original korrekturbedürftig erschien. Demnach ändert die leichte Drehung der linken Schulter, zu der die Achsenverschiebung des Kopfes einen schwach angedeuteten, aber fühlbaren Gegensatz bildet, nur wenig an dem Eindruck, daß die Figur sich ausschließlich in der Ebene ausbreitet. Man ist zunächst geneigt in dieser Flächenhaftigkeit einen Mangel an plastischem Können zu vermuten; im Studiolo Francescos I. nehmen sich die beiden Figuren von Poggini in ihrem einfachen Aufbau sehr bescheiden aus neben den Statuen Giovanni Bolognas und Elia Candidos, deren kompliziert gedrehten Körpern das plastische Ideal einer säulenhaften Rundung zugrunde liegt. Wenn dem Poggini Michelangelos früher David die Richtung weist, so finden die Giovanni Bologna, Cellini usw. ihr Vorbild in dem späten David des Bargello und verwandten Werken. Es stehen sich hier nicht plastisches Können und plastisches

Unvermögen, sondern zwei Richtungen gegenüber; man darf zu Poggini, wenn auch mit Vorbehalt, die Ammanati und Bandinelli stellen. Die nächste Parallele findet diese manieristische Plastik aber in der Malerei, bei Bronzino. Wenn das Motiv der vorgeschobenen Schulter eine starke Raumvorstellung gerade nur anregt, ohne sie wirklich zu geben, so erinnert diese fast japanische Überwindung des Räumlichen an den Manierismus des Bronzinokreises, mit dem Poggini als Mitglied der Accademia in Fühlung war; die äußerst zarte Angabe der Gewandfalten dient der gleichen Absicht, das Räumliche zurückzudrängen, und schließlich gemahnt an Bronzino die großflächige Anlage, die alle Einzelheiten verbannt und damit ausgezeichnete Wirkungen erzielt, besonders in der Modellierung des Gesichts, wo die großen, seherhaft aufgerissenen Augen inmitten der leeren Flächen von Stirn und Wangen schwimmen.

Es bedarf kaum weiterer Begründung, wenn hier dem Poggini die schöne Büste einer florentinischen Patrizierin zugeschrieben wird (Abb.), die im Marmorsaal des Bargello als Werk eines Ignoto toscano steht (Nr. 223). Neben Einzelheiten der technischen Behandlung — man vergleiche Haaransatz und Zeichnung der Augenbrauen hier und dort — stimmen die Gesichtszüge trotz des Porträtcharakters der Büste in auffallender Weise überein. Die in einem kunstvollen Knoten verschlungene Haarfrisur beider Figuren, die auf den Abbildungen nicht sichtbar ist, findet sich auf Pogginis Medaille der Sibilla Lippi mit allen Einzelheiten wieder. Die innere Verwandtschaft mit Bronzino erscheint hier noch stärker als bei der mythologischen Figur: die mächtigen Formen von Auge, Nase, Mund, die inmitten der leer gelassenen Flächen von Wange und Stirn noch größer wirken, der in die Ferne dringende Blick, ihm folgend die Stimmung nach innen leicht träumerisch-besinnlich, nach außen kühl-abweisend, im Zusammenhang damit wieder die starr aufgerichtete „spanische“ Haltung, die sorgfältige Wiedergabe der zeremoniösen Tracht sind Züge, die man in jedem Bildnis des Bronzino wiedertrifft. Die Behandlung der Halskrause und des Schleiertuches zeugt von einer so erstaunlichen Beherrschung des Marmors, daß man geneigt wäre, dieses Virtuosentum übel aufzunehmen, wenn der Gegensatz zwischen der verkünstelten Tracht und der antikisch-natürlichen Größe der Gesichtszüge nicht so wesentlich für die Charakterisierung wäre. Eine alte, nicht mehr nachzuprüfende Tradition im Bargello, die offenbar auf alten Inventaren beruht, nennt die Dargestellte Virginia Pucci-Ridolfi. Diese Dame, die Enkelin Francesco Guicciardinis, ist nach Litta (Celebri Famiglie Italiane) 1540 in Florenz geboren, 1568 in Rom gestorben. Dem Alter der Dargestellten nach müßte die Büste in ihren letzten Jahren, frühestens 1565, entstanden sein; die starke Übereinstimmung der Gesichtszüge mit denen der Musenstatue legt den Gedanken nahe, daß es sich um ein Idealbildnis handelt, das vielleicht erst nach dem in Rom erfolgten Tod Virginia Puccis unter Vernachlässigung des Individuellen geschaffen worden ist. Jedenfalls



Domenico Poggini, Statue der Klio — Florenz, Bargello

ist die Büste, wenn sie Virginia Pucci-Ridolfi darstellt, um etwa ein Jahrzehnt älter als die Statue; von der bravourösen, fast barocken Art, in der hier der Marmor behandelt ist, bis zur Muse Klio wäre also eine Entwicklung zum Einfachen, Ungekünstelten zu beobachten. Indes kann diese Bemerkung nur für die Nichts findet sich von den Schaustellungen wuchtiger Gliedmaßen, wie sie andere michelangeleske Manieristen lieben, noch von der etwas geschraubten Zierlichkeit des Bologna-Kreises; angesichts dieses liebenswürdigen und eigenartigen Manierismus, der das Streben der Michelangelesken nach Größe mit be-



Domenico Poggini, Büste der Virginia Pucci-Ridolfi Florenz, Bargello

technische Seite des Schaffensprozesses gelten; der Aufbau, der bei der Muse so ungekünstelt wirkt, daß man ihn für kunstlos halten könnte, ist schon bei der Büste zwar mächtig und wirkungsvoll, aber einfach. scheidener Natürlichkeit zu verbinden weiß, möchte man glauben, daß die Umschrift um die Medaille der Sibilla Lippi nicht von der Auftraggeberin, sondern von Poggini selbst gewählt ist: „Nil natura pulchrius".

[1] Vasari ed. Milanesi V 391, VI, 305.
[2] v. Fabriczy, Medaillen der ital. Ren., S. 88ff.
[3] Beschreibung der Bildw. d. christl. Epochen, Berlin II, 1 (F. Goldschmidt): Nr. 113. Dort die weitere Literatur. — V (F. Schottmüller): Nr. 355 (fraglich).
[4] Vasari VII 604: è scultore valent' uomo e che ha fatto una infinità di medaglie molto simili al vero ed alcun' opere di marmo e di getto.
[5] Vasari VIII, 618.
[6] An der linken Seitenfläche des Sockels voll signiert: Domenico Poggini J. F. 1579. 174×47 cm, tief 45 cm.
[7] Bode, Ital. Bronzestat. II, Tafel 141 und III, Tafel 224.

DIE KAPELLE DER VELEZ IN DER KATHEDRALE VON MURCIA

VON AUGUST L. MAYER

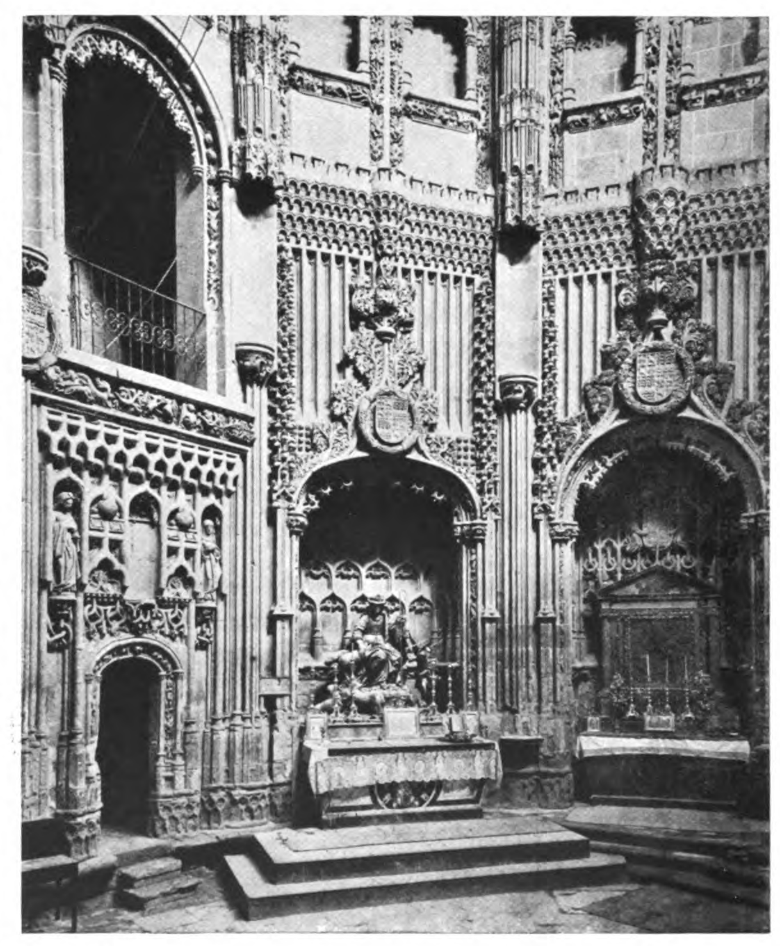
Es gibt wohl wenige Spanienreisende, die in der Kathedrale von Burgos nicht die Capilla del Condestable, jenes spätgotische Meisterwerk des Simon de Colonia, bewundert haben. Nicht ganz so berühmt, aber doch von vielen gekannt ist die Santiagokapelle der Kathedrale von Toledo, die Gruftstätte eines anderen mächtigen Adelsgeschlechtes: der Luna und Santillana, Herzöge von Infantado, in ihrer architektonischen Gestaltung aller Wahrscheinlichkeit nach eine Arbeit des Juan Guas.

Der Toledaner Kapelle gleichwertig und der in Burgos wenig nachstehend hat die Kapelle der Marqueses Velez in der Kathedrale von Murcia seltsamerweise bisher nicht entfernt die Beachtung gefunden, die ihr gebührt. Der Umstand, daß Murcia nicht an der Hauptstraße der Spanienfahrer liegt, erklärt diesen Umstand nur zum Teil.

Während der Baedeker das Monument keines Sternchens würdigt, Justi und Bertaux keine Notiz von ihm genommen haben, finden wir in dem Band „Murcia y Albacete“ von Rodrigo Amador de los Rios eine ausführliche, von Abbildungen begleitete Beschreibung, die auch bereits auf den künstlerischen Zusammenhang dieser Kapelle mit der oben erwähnten Toledaner leicht hinweist[1]. Neuerdings hat Elias Tormo in seinem vor allem für den Kunstfreund bestimmten Reisehandbuch „Levante“ dem Bau größere Aufmerksamkeit geschenkt[2]. Er erkennt hier einen Zusammenhang mit der üppigen Dekoration des Colegio de San Gregorio in Valladolid und mit der Kirche von Thomar, jenem Hauptwerk des ersten manuelinischen Stiles in Portugal. Er erwähnt den Architekten Juan de Leon, der 1501 bis 1516 Dombaumeister von Murcia war, um aber sofort diese Zitierung ungültig zu machen und, wenn auch allgemein bleibend, so doch richtig zu sagen, daß der unbekannte Architekt in seiner dekorativen Passion vielleicht eine „Educación germanica“ genossen habe. Für Tormo ist der Bau in der Idee eine offenkundige Nachahmung der Santiago-Kapelle des D. Alvaro de Luna in Toledo.

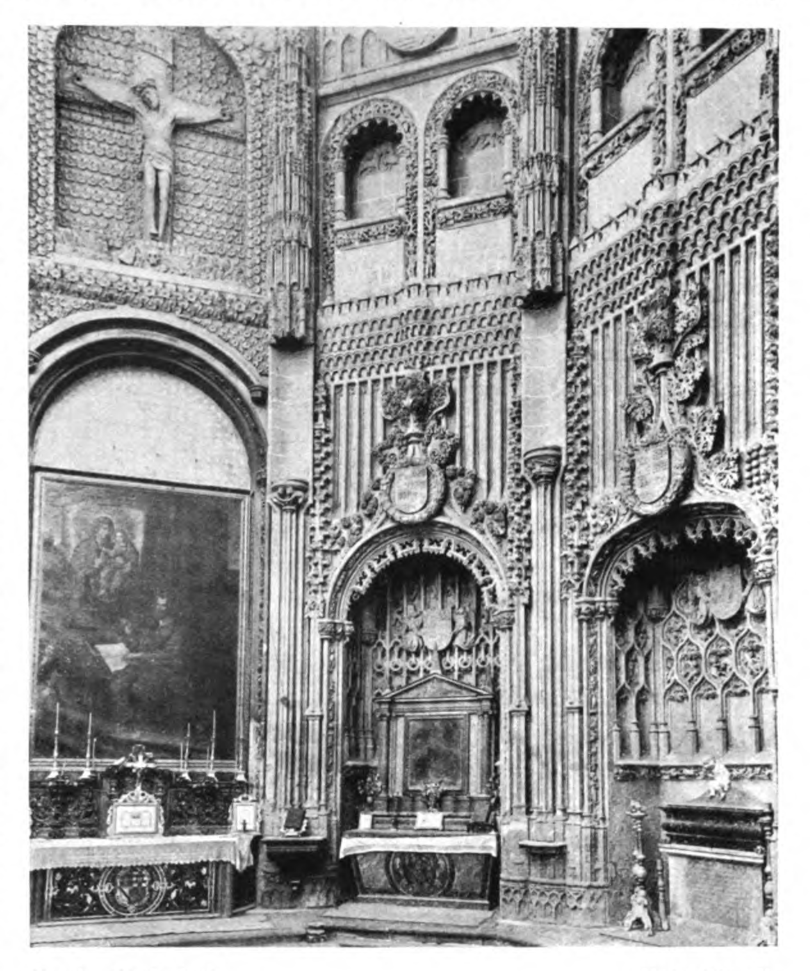
Da keinerlei zeitgenössische Dokumente über die Murcianer Kapelle bisher ans Tageslicht gekommen sind, ist das große Inschriftsband, das oben die Kapelle umzieht, die einzige Quelle für die zeitliche Bestimmung. Diese Inschrift lautet: esta. obra. mādo. hazer. el mui. manifico. señor. dō. juan. chacon. adelantado. de murcia. señor. de cartagena. acabola su hijo. dō. pedro. fajardo. marqs̄. de ueliz. adlantado. de murcia. año de mill e quinientos. e siete. a quinze. de otubre.

Ehe wir uns der Würdigung der künstlerischen Eigenart der Kapelle und der näheren Erörterung,



Murcia, Kathedrale — Velez-Kapelle

wer ihr Autor sein kann, zuwenden, sei zunächst ein Wort über die Stifter gesagt. Die Familie Fajardo war die mächtigste und reichste des alten Königreichs Murcia. Seit 1445 bekleidete das jeweilige Familienoberhaupt gewissermaßen erblich die Würde des Adelantado und General dieses Landes[8]. Die größten Einnahmen flossen ihnen aus Cartagena zu, das bis 1503 Eigentum der Familie war. In diesem Jahr wurde das wichtige Erzcentrum als Eigentum der Krone einverleibt und die Fajardo mit den reichen Orten Velez Rubio, Velez Blanco, Cuevas und Portilla entschädigt, und ihnen außerdem der Titel Marqués de los Velez verliehen. Pedro Fajardo, der Großvater des Vollenders der Kapelle, zeichnete sich durch besondere Tapferkeit bei verschiedenen Feldzügen aus. Er hinterließ nur eine Tochter, die Juan Chacon heiratete. Der Schwiegersohn erbte 1483 die Würden und dürfte um 1490, kurz nach der Eroberung des maurischen Grenzgebietes, spätestens nach der Eroberung Granadas, den Kapellenbau begonnen haben. Sein Sohn Pedro Chacon y Fajardo, der am 15. Oktober 1507 den Bau für abgeschlossen erklärte, scheint manches in dem ursprünglichen Bau geändert zu haben, d. h. er ließ eine große Reihe der sichtlich projektierten Statuen nicht ausführen, dafür brachte der den Bau abschließende Meister das Wappen, von einer Renaissancegirlande umgeben, in Medaillonform an.

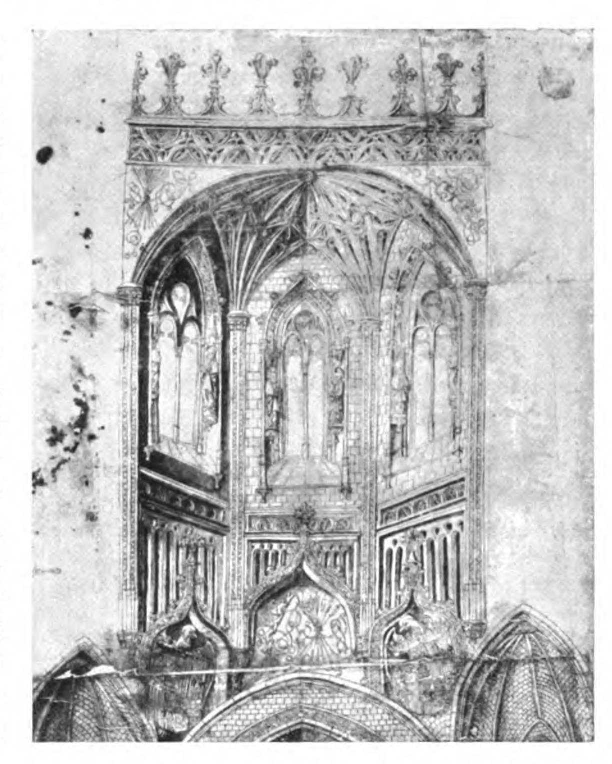


Murcia, Kathedrale — Velez-Kapelle

Der erste Marqués de los Velez war offenbar ein entschiedener Freund der italienischen Renaissance, denn er ließ den 1506 begonnenen, 1515 vollendeten Schloßbau von Velez Blanco im reinsten Renaissancestil aufführen. Wären die Arbeiten an der Kapelle offenbar nicht schon so sehr weit fortgeschritten gewesen, so hätte Don Pedro der spätgotischenPracht in noch ganz andererWeise Einhalt geboten. Denn dieser Bau ist, von jenen kleinen Zutaten abgesehen, eines der prächtigsten und merkwürdigsten Beispiele jenes „nationalspanischen“ Stils, der von Deutschen und Franzosen mit Hilfe von Niederländern geschaffen worden ist. Der achteckige, verhältnismäßig (besonders im Verhältnis zur Condestable-Kapelle) kleine Raum, hoch und licht, verrät jenen überladenen Prunk, die verwirrende Fülle, die verblüffende Abwechslung, jene fast maurisch üppige Phantasie, die Freude an der Verschiedenartigkeit der einzelnen Muster und Wände, jene uneuropäische Raumdynamik, wie sie von allen damals in Spanien tätigen Meistern keiner genialer zu handhaben wußte als der Erbauer von S. Juan de los Reyes in Toledo und des Palastes der Herzöge von Infantado in Guadalajara, Juan Guas aus Lyon, der Hofarchitekt der katholischen Könige. Wir glauben schwerlich einen Irrtum zu begehen, wenn wir die Capilla de los Velez mit diesem Künstler in allerengste Verbindung bringen. Wenn noch ein anderer daran beteiligt ist, so dürfte es Enrique de Egas sein, der Mitarbeiter und Nachfolger nicht nur des Annequin Egas sondern auch des Guas.

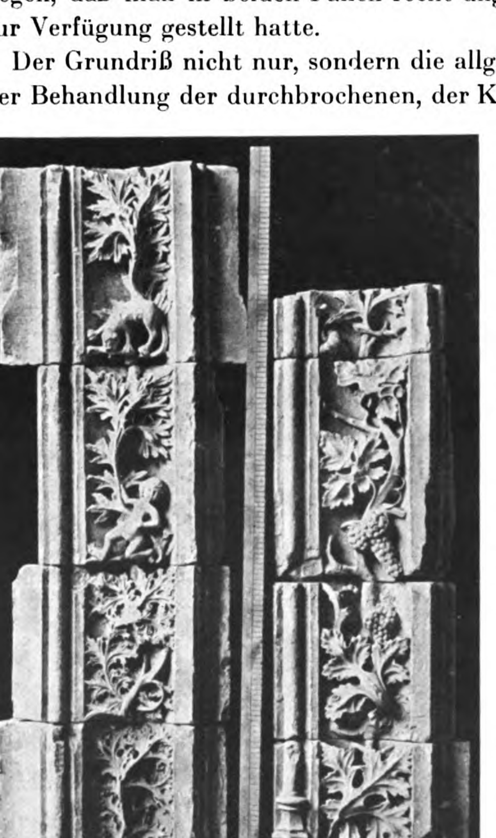
Der Hinweis auf die Santiagokapelle der Familie Luna-Infantado in der Toledaner Kathedrale ist voll berechtigt, Tormo aber dürfte sich irren, wenn er von der „bereits alten Kapelle“ spricht. Die alte

Santiagokapelle ist offenbar von der Tochter des Stifters Da. Maria de Luna, die mit dem Herzog von Infantado vermählt war, umgebaut worden: 1488 sind die Grabmäler ihrer Eltern inmitten der Kapelle gearbeitet, der Hochaltar ist noch später. Ein Blick auf die Architektur, besonders auf die Dekoration, die Umrahmung der älteren Grabmäler genügt, um zu erkennen, daß wir es mit einem spätgotischen Werk zu tun haben. Diese oktogonale Kapelle mit ihrer Verwendung der Santiago-Pilgermuschel als Schmuckmotiv der oberen Wände wie der durchbrochen gearbeiteten, dreiteiligen Eingangswand ist nicht vor den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts in ihrer heutigen Form ausgestaltet worden. Ist uns auch in diesem Fall der Name des Architekten nicht bekannt, so liegt es gerade hier um so näher an Juan Guas zu denken, als dieser nicht nur das herzogliche Schloß in Guadalajara, sondern auch die Burg in Manzanares el Real für Da. Maria de Luna und ihren Gatten erbaut hat. Die Ausschmückung der Santiagokapelle ist freilich im Vergleich zu der in Murcia bescheiden, aber dies mag zum guten Teil daran liegen, daß man in beiden Fällen recht ungleiche Mittel zur Verfügung gestellt hatte.



Jan Guas, Entwurf zu San Juan de los Reyes, Toledo (Ausschnitt)

Der Grundriß nicht nur, sondern die allgemeine Form der Behandlung der durchbrochenen, der Kathedrale zugekehrten Kapellenwand stimmt in Toledo und Murcia auffällig überein. Dazu aber kommen noch eine ganze Reihe von Einzelmomenten, die es mehr als wahrscheinlich machen, daß die Capilla de los Velez auf einen Entwurf des Juan Guas zurückzuführen ist. Nicht allein der verschwenderische Reichtum und die anderen schon angeführten Charakteristiken der Kapelle finden sich in S. Juan de los Reyes und bei dem Palast in Guadalajara wieder, sondern die Freude an der Überspinnung der ganzen Fläche mit neuartiger Verwendung alter Einzelformen und naturalistischer Motive. In der höchst originellen Ausgestaltung des Kettenmotivs im Innern der Kapelle sowie beim Außendekor (der aufgehängten Eisenketten der befreiten christlichen Sklaven, wie wir sie hier an der Außenseite von S. Juan de los Reyes in natura finden) in Stein gesellt sich die freie Umbildung des Stalaktitenmotivs am Sockel der Kanzel. Es klingt dann noch nach in der vierreihigen Festonierung unterhalb der merkwürdigen Zinnen, die das Untergeschoß der Kapelle abschließen, wobei auch hier bei den kleinen Vorsprüngen dieses vorgetäuschten „Wehrganges“ am Sockel das Konsolmotiv der genannten Kanzel variiert ist. Dieses Zinnenmotiv findet sich im Salon de Cazadores (oberhalb des Kamins) des Schloßes von Guadalajara[4], ähnlich verwendet! Wer kann da noch an den Beziehungen des Juan Guas zur Capilla de los Velez zweifeln? Das Muschelmotiv, bei der Toledaner Santiagokapelle ohne weiteres verständlich, spielt hier bei der dem



Toledo. Vom Kreuzgang in San Juan de los Reyes

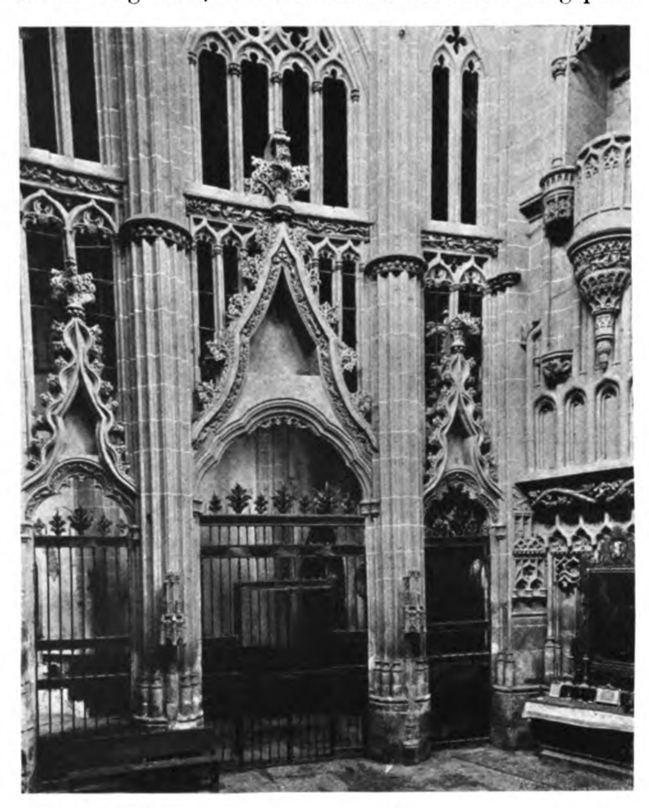
hl. Lucas gewidmeten Kapelle eine seltsame bedeutende Rolle. Wir treffen es nicht nur auf der an die Kanzel angrenzenden Seite, sondern an den ähnlich wie Orgelpfeifen gestalteten kurzen Diensten bei Beginn des Obergeschoßes, vor allem aber in ganz naturalistischer Form als Hintergrund und weitere Umrahmung des Cruzifixus, ein wenig an die „beliebten“ Muschelkästen usw. erinnernd, wie sie in Seebädern ausgeboten werden. Die Muschel soll hier wohl an die Beziehung der Stifter zur Schiffahrt erinnern, der Cristo gewissermaßen einen So. Cristo del Mar darstellen. Die kleinen spielenden Englein bezw. Putten finden wir nicht nur an den von Guas gearbeiteten Teilen des Altarhauses der Toledaner Kathedrale wieder, sondern vor allem in S. Juan de los Reyes. Dort finden wir auch die gleiche Art der Behandlung des pflanzlichen Dekors, in der Kirche sowohl wie im Kreuzgang. Endlich sei auf die Form der Blendarkaden im oberen bezw. obersten Geschoß verwiesen, die lebhaft an die auf dem Entwurf zum Altarhaus von S. Juan de los Reyes in Toledo gemahnen. Sozusagen als Variante dieser Blendarkaden und aus dem Bedürfnis der völligen Übereinstimmung der Fläche sind die stabförmigen Lisenen mit den hochgezogenen Füllungen im Untergeschoß oberhalb der Nischen entstanden. Die letztgenannten Füllungen finden wir in den eigentümlichen Blendarkaden auf der Außenseite von S. Juan de los Reyes wieder.

Die wappenhaltenden Engel in diesen Nischen gemahnen lebhaft an die von dem Brüsseler Annequin Egas und seiner Schule, bezw. seinem Toledaner Atelier, geschaffenen Gestalten. Die wenigen zur Ausführung gelangten großen Figuren, Maria Salome und Magdalena, verraten sofort ihre Herkunft aus der Toledaner Werkstatt dieser Niederländer.

Im Obergeschoß fallen die romanisierenden verkleideten Doppelfenster auf, nicht nur festoniert, und in den Säulchen Elemente des romanischen Stils frei imitierend, sondern auch in den Lunettenreliefs der verkleidenden Füllungen. Auch dieses Hereinspielenlassen und Bereichern durch solche altertümlichen Motive würde ganz zu der phantastischen Art des Juan Guas passen.

Schließlich sei erwähnt, daß noch ein anderer Bau in Murcia an Schöpfungen des genialen Lyoner Architekten erinnert, bezw. erinnerte, der Hof des Convento Real de Sa. Clara, den wir nur aus den Abbildungen in dem zitierten Werk von Amador de los Rios (S. 453) kennen. Es ist kaum denkbar, daß diese Architektur auf einen anderen Architekten zurückgeht als auf den Erbauer der Capilla de los Velez.

Nach allem was wir von Juan Guas wissen, ist es freilich nicht anzunehmen, daß er der Ausführung des Baues in Murcia als leitender Architekt vorgestanden hätte. Ist, wie wir vermuten, der Plan von seiner Hand, so dürfte er einen seiner Schüler mit der Überwachung der Ausführung betraut haben. Die Frage, wieso der spanische Grande an den im Herzen von Kastilien tätigen Guas gelangt ist, braucht uns nicht zu quälen. Erstens weilte Juan Chacon ganz gewiß häufig am Hofe der katholischen Könige und lernte dabei in Kastilien nicht nur Guas selber sondern vor allem seine Bauten kennen. Auch sei nicht vergessen, daß im Mai 1488 das Königspaar

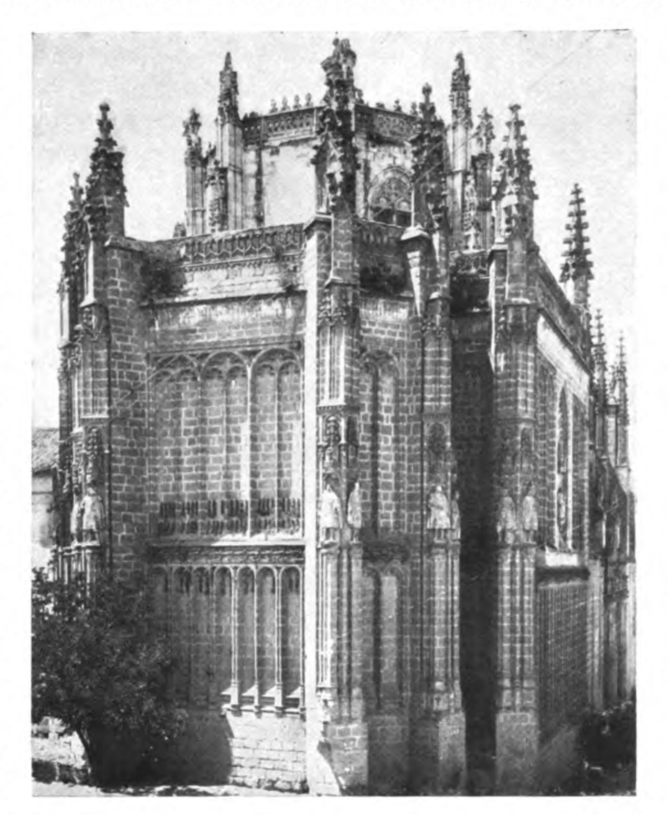


Murcia, Kathedrale — Velez-Kapelle, Türwand

sich einige Wochen in Murcia aufhielt, und wenn damals der Adelantado seine so überaus kunstsinnigen Fürsten um Rat gefragt haben sollte, wer ihm einen besonders schönen Entwurf für eine reich auszustattende Kapelle liefern könnte, so werden ihm Isabella und Ferdinand ganz gewiß ihren ersten Hofarchitekten empfohlen haben.

Nicht verschwiegen sei, daß auf halbem Weg zwischen Kastilien und Murcia wie in Saragossa im

ehemaligen Schloß, der maurischen Aljaferia, eine nach 1492 im Auftrag der katholischen Könige geschaffene Architektur finden, die bereits ein wenig an die Velezkapelle erinnert. Der Architekt dieser gleichzeitig mit der Murcianer Kapelle entstandenen Dekorationen ist uns nicht bekannt. Als Künstler gemahnt er ebenso sehr an die Schule der Colonia von Burgos wie an die des Guas. Bekanntlich hat Enrique Egas zu Beginn des 16. Jahrhundert die Kuppel der alten Kathedrale von Saragossa erneuert. Wahrscheinlich sind mit ihm auch die Kapitelle mit den wappenhaltenden Putten der großen Pfeilerbündel in Verbindung zu bringen, die an den Dekor des Murcianer Baues gemahnen. (Phot. Arxiu Mas 20676 C.)



Toledo San Juan de los Reyes

Sehen wir aber ganz davon ab, uns mit der Frage zu beschäftigen, wie der Künstler hieß, der die Capilla de los Velez geschaffen hat, so bleibt jedenfalls dies unumstößliche Tatsache, daß der Bau aufs allerengste mit den spätgotischen, in Kastilien entstandenen Prachtkapellen zusammenhängt und daß hier seltsamerweise eine ähnliche tropische Üppigkeit, eine Auswucherung dekorativer Phantasie sich offenbart wie in den manuelinischen Bauten Portugals. Der Stil entspricht im Osten wie im Westen der iberischen Halbinsel, gerade an diesen geographischen Punkten, durchaus der vegetabilen Üppigkeit des Landes. — Wie manche nordischen Gewächse, auf spanischen heißen Boden verpflanzt, sich verändern und ausarten, so ist auch hier die nordische Gotik entartet und hat sich diesem halb afrikanischen Boden akklimatisiert.

[1] España, sus monumentos y artes. Barcelona 1889 ps. 399 ff. [2] ed. Calpe, Madrid ps. CXXX u. 346. [3] vgl. Francesco Cascales: Historia de Murcia 1617. [4] Abb. im Bändchen Guadalajara der Serie El Arte en España (ed. Thomas, Barcelona).

JAN SWART VAN GRONINGEN ALS MALER

VON CURT BENEDICT

II.

Der Aufenthalt des Jan Swart in Italien wird eindeutig bewiesen durch eine Reihe von Zeichnungen, die für Swart durch ihre nahe Verwandtschaft mit der signierten und datierten Stichfolge von Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers gesichert sind. Blatt 3 dieser Folge trägt die Bezeichnung [Monogramm] Inventor, Blatt 4 ist datiert 1553, auf Blatt 5 zeichnet der Verleger 1558 Hans Liefrynck. Dadurch ist Swart als Erfinder der Komposition von 1553 gesichert[1]. Swart hat in dieser späten Periode seiner Kunst viel von dem Reiz des Illustrators und Zeichners von 1530 eingebüßt, dafür aber sein Repertoir mit Reminiszenzen an Ruinen und Skulpturen des Altertums und ähnlichen Erwerbungen aller Romanisten bereichert. Seine Figuren, in vollem Licht modelliert, mit tief einschneidenden Falten in klassischem Stil, sind Gesellen mit mehr gewaltsamen als gewaltigen Gebärden und grimmigen Gesichtszügen. Der Stilcharakter dieser Stiche ist im Verhältnis zu den Zeichnungen, auf die gleich eingegangen werden soll, so ungemäßigt, manieristisch übertrieben, daß die Zeichnungen zweifellos viel früher entstanden



Jan Swart, Hochzeit zu Kana — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

sind. In der Stichfolge ist nach Verarbeitung italienischer Eindrücke eine starke Annäherung an den Spätstil des Scorel vollzogen. Das italienische Historienbild erlebt eine Umwandlung ins derb holländische, wie es ähnlich etwa in Kompositionen eines Heemskerk zu beobachten ist.

Als Bindeglied zwischen den Arbeiten der dreißiger Jahre und diesen Stichen haben die erwähnten Zeichnungen zu gelten, die in ihrer elegant flüssigen Linienführung unmittelbarer mit Italien verknüpft sind und zu den Quellen führen, aus denen Swart in Italien geschöpft hat. Die Blätter sind in einer für den Zeichner ganz neuen, die Technik der „Chiaroscuri" nachahmenden Manier ausgeführt. Die dekorativillusionistische Anschauung der Nachfolger Raffaels versuchte in einer nur mit grauen Tönen und hellen Glanzlichtern arbeitenden Malweise Stein- und Stuckreliefs vorzutäuschen. Die dadurch erzielten Lichteffekte mußten natürlich das Interesse des Holländers erregen. Die dunkelgrundierten Blätter mit leuchtend aufgesetzten Reflexen kommen der Wirkung der Vorbilder tatsächlich sehr nahe. Giulio Romano, Perino del Vaga, noch mehr Polidoro da Caravaggios jetzt zerstörte Fresken an römischen Häusern dürften für Swart vorbildlich gewesen sein[2].

Die Hauptwerke dieser Schule sind zwischen 1530 und 1540 entstanden. Damit ist schon ein Anhalt für die Zeit der italienischen Reise gegeben. Da ferner die Zeichnungen des vierten Jahrzehnts noch keine Motive enthalten, die nicht auch indirekt aus Italien hätten bezogen werden können, die Stiche von 1553 aber schon wieder mehr holländisch-romanisierende Elemente zeigen, werden die fast rein italienisch anmutenden Clair-obscur-Zeichnungen während der Reise geschaffen sein, die um 1540 stattgefunden haben wird.

Bald nach der Rückkehr in die Niederlande muß eine „Hochzeit zu Kana" (Abb.) gemalt sein, die kürzlich ins Kaiser-Friedrich-Museum gelangt ist[3].

Eine schlichte Bogenarchitektur, deren Pfeiler und Gesims dem Bild eine natürliche Rahmung geben, teilt die Szene in zwei Schichten. Im Vordergrunde steht Christus, das Wunder gerade vollziehend, während der Kellermeister Wasser in die Krüge schüttet. Drei Stufen führen zur Hochzeitstafel, deren Teilnehmer in streng symmetrischer Anordnung gruppiert sind. Die Szene wird abgeschlossen durch die Schranke, die in der Mitte durch eine aufgespannte Draperie mit Fruchtgewinden unterbrochen ist, vor der die Braut thront. Hinter der Balustrade sind rechts und links je zwei Musiker postiert. Es geht auf dieser Hochzeit sehr gemessen und ernst zu. Die Braut wagt nicht aufzusehen, die Unterhaltung ist im Einschlafen begriffen, die Gäste bedienen sich sehr höflich und aufmerksam, die Gesichter haben einen recht gelangweilten Ausdruck, so daß es nötig scheint, den erschöpften Weinvorrat aufzufrischen.

Die farbige Wirkung verstärkt noch die Feierlichkeit; gedämpftes Weinrot, Schieferblau und Olivgrün lassen als einzigen starkfarbigen Akzent das ins Violette changierende Gelb des bräutlichen Gewandes hervorleuchten. Kühles Graublau der Architektur umschließt die warme Tonigkeit des Raumes.



Jan Swart — Holzschnitt aus der „Türkenfolge"

Das Werk trägt viele für Swart typische Merkmale, so die als Türken verkleideten Musiker, die

sich in einem Holzschnitt „Der reiche Mann und der arme Lazarus“[4] und als Reiter in der Folge der Türkenholzschnitte wiederfinden (Abb.); ebenso die Männerköpfe mit ihren klassischen Profilen und eigenartigen Haarwülsten. Außerdem steht die Tafel in Zusammenhang mit einer Reihe von graphischen Arbeiten Swarts, die interessante Vergleiche und eine ungefähre Datierung ermöglichen.

Die Gastmahlszeichnungen in Amsterdam und Rotterdam[5], die Baldass mit Recht zeitlich in die Nähe der Münchner Johannespredigt rückt, haben kompositionell noch etwas Ungeordnetes und Überhäuftes an sich. Die Teilnehmer sitzen dicht gedrängt, fast aufeinander, die Szene ist unräumlich in den Vordergrund gerückt, die Bildfläche überfüllt. Die Unruhe wird noch durch die willkürlich getupfte Lavierung gesteigert. Schon aus diesen Gründen glaube ich nicht wie Baldass an nachitalienische Schöpfungen.



Jan Swart, Gastmahl der Circe — Zeichnung, Weimar

Das „Gastmahl der Circe“ (Abb.) in Weimar zeigt einen sehr viel klareren Aufbau. Die Szene beschränkt sich auf wenige Personen, und der Eindruck der Raumtiefe wird dadurch noch unterstützt, daß der Blick frei über die lange, spärlich bedeckte Tafel bis zur Hauptperson der Circe läuft. Der Stil dieses Blattes ist streng und nüchtern, sicherlich später anzusetzen, als die zwei vorhergehenden Zeichnungen. Die kleinliche knittrige Faltengebung im Gewandinnern läßt mich aber auch hier noch nicht an die Zeit nach Italien denken.

Zwei weitere für das Berliner Bild aufschlußreiche Blätter im Berliner Kupferstichkabinett sind eine auf grauem Grund weißgehöhte Zeichnung (Abb.), fälschlich „Jul. Romano“ bezeichnet, und ein Eisenstich (Abb.), der nach Stil, Format und Technik in eine Reihe mit der 1553 datierten Johannesfolge zu setzen ist. Die Raumdisposition der Zeichnung ist mit der zwingenden Überzeugung eines Meisters gegeben, der sich an römischer Freskomalerei geschult hat. Die falsche Bezeichnung „Julio Romano“ entbehrt eines bestimmten Sinnes nicht und weist ganz richtig auf den Kreis, dem Swart seine letzte Formsicherheit verdankt. Der Eisenstich, eine Hochzeit zu Kana, entfernt sich stilistisch wie auch die Johannesfolge von der Gruppe der lavierten Helldunkel-Zeichnungen Swarts.

Von den fünf erwähnten Blättern reizt natürlich zum Vergleich mit dem Bild am stärksten der Stich gleichen Themas. Aber trotz mancher Übereinstimmungen — die Braut sitzt auch hier, mit gleich gelangweilter und grämlicher Steifheit, herrscht doch eine ganz andere künstlerische Absicht: im Bilde Schlichtheit und Ruhe, streng symmetrischer Aufbau, gemessene und fließende Bewegung; im Stich Aufgeregtheit, Überschuß an Kraftentfaltung wilder Gestalten. Die ruhige Architektur, die Gestalt Christi in groß gesehener klassischer Gewandung, die fast sakrale Feierlichkeit der Tafelnden rückt das Bild in eine Zeit, die noch frisch unter dem Eindruck italienischer Formengröße steht. Parallelen zur Berliner Gastmahlszeichnung sind mehrfach vorhanden. Der Kellermeister trägt ein ganz wie in der Zeichnung wellig fließendes Gewand. Ein bei Swart beliebtes Mittel, die Illusion der Raumtiefe zu verstärken, ist die Rückenansicht. Hier ist es die auf einem Hocker sitzende Frau, die im Bild wie in der Zeichnung die gleiche Stellung einnimmt. In beiden Arbeiten steht zwischen Frau und äußerstem Bildrand ein Mann, der mit gesenktem Arm einen Krug hält. Auch die Weiträumigkeit innerhalb einer wuchtigen Architektur rückt Bild und Zeichnung nahe zusammen[6].

Künstlerisch bedeutet die Arbeit ein Ende ohne weitere Entwicklungsmöglichkeiten. Swart, dem Holländer, steht die klassische Geste nicht. Wo er

bedeutend sein will, ist er langweilig. Schon in den besten Werken der frühen Zeit fiel das Schleppende und Stockende einer Bewegung auf, ohne indessen bei der gedrängten Fülle des Geschehens innerhalb einer reizvollen Landschaft peinlich zu wirken. Hier, wo eine Figur wie der schreitende Christus isoliert im Raum steht, offenbart sich eine Nüchternheit, die den Schwung des italienischen Freskos doch nie erreichen kann.

Der Künstler ist sich dieses Mangels bewußt, den er in der Folgezeit durch übertriebene Bewegungsmotive und kontrapostische Stellungen ausgleichen möchte. Die Stiche, durch die Hand des Stechers vergröbert, geben zwar kein unverfälschtes Bild vom Stil des Jan Swart um 1553 wieder; doch bleibt die Formensprache immer noch klar genug, um diesen Blättern ein Tafelbild anzugliedern, das eine Vorstellung von der Malweise Swarts aus dieser Zeit vermittelt.

Dargestellt ist „Christus beim Mahl mit den Jüngern in Emmaus" (Berlin, Kunsthandel)[7]. Ein Vergleich mit dem Stich „Hochzeit zu Kana" genügt, um im Bilde dieselben Männertypen wiederzufinden: derbe knochige Schädel mit stark gebogenen Nasen und zottigen Haarsträhnen, lebhaft bewegte Hände mit muskulösen Fingergliedern. Die Farbschicht ist fett und vertrieben. Jede Lokalfarbigkeit ist aufgegeben. Ein heller Schimmer liegt über dem Goldbraun, Weinrot und Olivgrün der Gewänder. Zeichnerische Einzelheiten sind vernachlässigt. Zugunsten plastischer Wirkung geht der Pinsel mehr summarisch über die Flächen. Energisch fällt von links Licht ein, hüllt große Gewandfalten in tiefe Schatten und glitzert auf Zinn und Glasgeräten.

Eine kürzlich im holländischen Kunsthandel aufgetauchte „Enthauptung des Johannes" (Abb.)[8], noch später entstanden, zeigt in den überschlanken gezierten Figuren mit kleinen Köpfen auf langen Hälsen alle Merkmale der Schule von Fontainebleau. Das mir im Original nicht bekannte, Swart sicher mit Recht zugeschriebene Werk ist zeichnerisch wie kompositionell ganz unzulänglich. Jan Swart offenbart hier ein Durchschnittsniveau, das nicht gerade nach weiteren Dokumenten zu suchen verlockt, abgesehen davon, daß der Verlust eines individuellen Stils dem Auffinden später Werke immer größere Schwierigkeiten entgegengesetzt. Die Begabung Jan Swarts, am stärksten ausgeprägt in den Zeichnungen, wird sich darin noch am längsten halten.

So glaube ich ihm eine 1562 datierte Glasscheibenvisierung (Abb.; Berlin, Kupferstichkabinett) zuschreiben zu können. Ein Vergleich mit Zeichnungen gleichen Themas, „Abschied des verlorenen Sohnes" in Berlin und Köln, bringt auch hier den Stilwandel zutage. Die Handlung spielt sich nicht mehr fast reliefartig im Vordergrund ab, sondern nimmt, wie schon in der „Hochzeit zu Kana", den Gesamtraum ein. Die Bewegung ist zierlich, fast elegant geworden. Typisch für Swart ist die Figur des abschiednehmenden Sohnes, sind die lebhaft agierenden Hände des Vaters, die energischen Umrißlinien und die Vorliebe für kleine Schnörkeleien und Krausheiten in der Zeichnung von Stoffen und Gewandteilen. Auch die Wahl des Themas spricht für den Meister. Trifft die Bestimmung zu, hätte Swart 1562 noch gelebt. Doch ist seine Kunst dem Zeitstil so angeglichen, daß die letzten Reste dieser einst so charakteristischen Handschrift fast ganz ausgelöscht sind[9].



Jan Swart, Gastmahl Zeichnung, Berlin (Kupferstichkabinett)

Jan Swarts Geburts- und Todesjahr ist unbekannt. Urkundlich ist nichts über ihn erwähnt. Nach einer Notiz H. de Groots ist im Groninger Volkskalender von 1899 mitgeteilt, daß ein Eppo Rutger Heerkens. auch Jan Swart genannt, ein Maler, 1570 in Groningen eine Johanna Canter heiratete. Wahrscheinlich aber handelt es sich hier nicht um unseren Meister[10]. Auf der Rückseite einer Zeichnung (ehemals im Besitz von Weigel) ist Swarts Lebensdauer von 1469 bis 1535 angegeben; eine durch die Stilkritik widerlegte und durch nichts begründete Behauptung. Vielmehr wird er bald nach 1500 in Groningen geboren sein. Nach der ganz manieristischen Zeichnung in Berlin ist es so gut wie sicher, daß er um 1520 in Antwerpen die ersten unbeholfenen Versuche anstellte. Ende 1524 meldet ihn van Mander in Gouda, wo er den dreiteiligen Flügelaltar gemalt haben wird. Aus der manieristischen Schulung, in der ihn dieses Werk noch befangen zeigt, beginnt er sich bald herauszulösen. Swart gehört einer jüngeren Generation an. Im Kreise seiner Alters-, vielleicht auch Ateliergenossen Vellert und Kunst prägt sich hier seine Eigenart aus. Dürers Holzschnitte, dessen landschaftliche Motive Swart vor allem interessieren, entscheiden den graphischen Stil des Künstlers. Scharf umrissene Konturen neben zittriger nervöser Strichführung, Vorliebe für markant durchfurchte Gesichter und Lebendigkeit der Gesten, kalligraphisch geschnörkelte Innenzeichnung, Wiedergabe alles Vegetativen, kurz, ein Suchen nach Motiven, die seiner graphischen Begabung entgegenkommen, befähigen ihn am meisten zum Vorzeichner von Glasscheiben und Holzschnitten. Daher auch die wenigen von seiner Hand nachzuweisenden Bilder. Elemente der Kunst des Orley, Scorel und Lucas van Leyden kreuzen sich in den Arbeiten dieser Zeit. Der Einfluß des Lucas ist vorübergehend sehr stark: Die Antwerpner „Anbetung" wurde lange für ein Werk des großen Meisters gehalten. Ende der zwanziger Jahre illustriert Swart mit ihm zusammen die in Antwerpen erschienene Vorsterman-Bibel. Holzschnitte von ihm erscheinen in Paris und Basel. Die Produktion dieser Jahre gehört zu seinen besten Leistungen, die Türkenfolge und die Schiffspredigt sogar zu den schönsten niederländischen Holzschnitten nach den Arbeiten des Lucas van Leyden. Gleichzeitig erscheint das Münchner Bild als glücklichste Schöpfung des Malers. Im nächsten Jahrzehnt zielt sein Zeichenstil mehr auf Klarheit und Nüchternheit. Die Krausheit des Strichs verschwindet und damit auch das Interesse an der Landschaft. Wahrscheinlich durch Verbreitung italienischer Vorbilder durch den Stich verstärkt sich das Interesse an Raumdarstellungen. Szenen in schlichten Architekturen mit streng profiliertem Gesims werden häufiger.

Der Aufenthalt Swarts in Italien um 1540 steigert noch das Vergnügen an der plastisch gerundeten Umschreibung des menschlichen Körpers. Die Gewänder fallen in klassischen Falten, die Bewegungen sind gemessen, der Raum ist zwingender gestaltet. Die Berliner „Hochzeit zu Kana" ist das reinste Beispiel dieses beginnenden Spätstils. Angeregt vielleicht durch Polidoro da Caravaggio ist das Streben nach starken Lichteffekten, das sich am eindeutigsten in der Gruppe der Hell-Dunkelzeichnung widerspiegelt.



Jan Swart, Hochzeit zu Kana — Eisenstich

Nach der Rückkehr aus Italien beginnt die Erinnerung an die großen Vorbilder zu verblassen. Die

späten Stiche von 1553 sind schon eine Konzession an den Zeitstil. Das Übergewicht über die anfänglich sehr persönliche Ausdrucksfähigkeit des Künstlers gewinnen jetzt die Spätwerke des Scorel und die Einflüsse des Heemskerk, ohne daß Swart sich für die Eleganz des einen oder die pathetischen Übertreibungen des andern entscheiden könnte. Das Emmaus-Bild ist die deutlichste Äußerung eines unsicheren Stilgefühls, das den verschiedensten Eindrücken zugänglich geworden ist. Die „Enthauptung des Johannes" im grotesk verzerrten Stil der Schule von Fontainebleau ergänzt dieses Entwicklungsbild. Mit solchen an sich noch tüchtigen Arbeiten aber taucht Swart in der Masse all der kleinen und kleinsten Meister unter, die in der Generation eines Floris und Brueghel nichts zu sagen haben.



Jan Swart, Enthauptung des Johannes
Holland, Kunsthandel

[1] L. Burchard, Die graphischen Künste, Wien, Mitteilungen, 1914: Das hier geäußerte Bedenken, die Zahl 1553 sei nicht zwingend für die Zeit der Entstehung der Komposition, mag behoben werden durch den Hinweis, daß ein Blatt Rollwerkmotive zeigt, die erst um 1550 in Antwerpen von Coecke, Bos, Floris verbreitet wurden. — Burchard und Baldass, vermutungsweise auch Winkler, schreiben die Scorel gen. Taufe Christi in Berlin Swart zu. Trotz der Verwandtschaft des Bildes mit Blatt 6 der Stichfolge, die auch durch gemeinsames Vorbild zu erklären wäre, fügt sich der Gesamtcharakter der Landschaft und die elegant flüssige Bewegtheit der Figuren nicht der Vorstellung von Swarts Malweise ein. Die rein dekorative Auftürmung der Felskulissen, fast aus der Vogelschau gesehen, hat nichts gemein mit der schlichten und großartigen Landschaft der Johannespredigt. Das Bild ist etwa 1540 entstanden; um diese Zeit aber behandelt Swart die Landschaft nur noch ganz nebensächlich.

[2] Hinweis von Hermann Voss.

[3] Eichenholz. 84 × 73 cm.

[4] Abb. Beets, Oud Holland 1914.

[5] Abb. Moes, Amsterdamer Handzeichnungswerk, Tafel 75. Rotterdam, Museum Boymans (Kleinmann).

[6] Eine vielleicht mehr als zufällige Verwandtschaft besteht mit dem Stich des H. S. Beham „Hochzeit zu Kana" (Pauli 25), der um 1538 angesetzt wird.

[7] Eichenholz. 68 × 57 cm.

[8] Eichenholz. 66,5 × 55 cm.

[9] In folgenden Werken, mir nur in Abbildungen bekannt, glaubt man Swarts Hand zu spüren: Dülberg, Frühholländer in Italien, Bd. III, Taf. 43, Turmbau zu Babel. Die Zuschreibung hat viel Wahrscheinlichkeit. — Winkler, nach mündlichen Mitteilungen, denkt an Swart bei einer Kreuzigung (Privatbesitz, Rom), die



Jan Swart — Berlin
Christus in Emmaus — Kunsthandel

stilistisch der Stichfolge nahe steht. Ungewöhnlich für Swart ist die hölzerne Steifheit mancher überlanger Figuren. — H. de Groot (Notizen) bestimmt einen M. van Heemskerk genannten „Ecce homo" bei Baron de Loë-Insteraedt auf Kasteel Mheer, Limburg als Jan Swart.

Verschollene, Swart zugeschriebene Bilder:

A. v. Buchel (Res pictoriae. Herausg. G. v. Ryn, Oud Holland V, S. 150) sah in Leyden „eine Maria mit Kind und Joseph".

Hoet: Kat van Schildereien, Auktion Amsterdam, 1700, Nr. 69 „Een Bordeeltje van Swart Jan". Desgl. 1722, Nr. 74 „Het oude en Nieuwe Verbond".

Lilienfeld, Notizen: Versteigerung Warmenhuizen 1719, Haag Nr. 55 Swart Jan „Een Kruisiging".

Moes, Notizen: Versteigerung Weyer 1862 „Gefangennahme Christi".

Swarts Stil ist selten zu treffen, da er einen regelrechten Werkstattbetrieb nicht gehabt zu haben scheint. Nach van Mander ist A. P. Crabeth († 1553) sein Schüler. Nur indirekt durch Werke seiner Brüder Dirk und Wouter ist eine Vorstellung seiner Kunst zu gewinnen. Die Entwürfe seiner Brüder zu den Glasfenstern der St. Janskirche in Gouda hat Dülberg noch für Arbeiten Swarts gehalten. — Preibisz (Marten van Heemskerk, Leipzig 1911) glaubt Swarts Einfluß in Arbeiten des Ernst Maeler (in Kampen seit 1537) zu erkennen. — Ein Triptychon in Darmstadt (Kat.-Nr. 46), zeichnerisch und malerisch sehr grob, ist im Katalog der Ausstellung in Utrecht 1913, Nr. 96 aufgeführt als „Nordniederl. um 1530, Schule des Jan Swart van Groningen (?)". — Unbekannt blieb mir eine Anbetung der Könige, die Waagen Jan Swart nennt (Kat. 1830 Berlin, Nr. 208, jetzt Osnabrück).

Folgende Werke wurden J. Swart fälschlich zugeschrieben:

Berlin: Waagen, Kat. 1830 Nr. 131 Kreuzabnahme „Schule des Jan Swart" (jetzt Depot 665).

Brüssel: Triptychon, Nr. 54.

Schleißheim (früher München Nr. 159), jetzt „Orley", Anbetung. Freie Kopie nach der Mitteltafel des vorigen. (S. Glück, Dirk Vellert, Wiener Jahrbuch 1901.)

London (Sammlung Otto Beit): Zwei Porträts eines Ehepaars. Von Friedländer als Heemskerk bestimmt (Repert. für K. XXXIV, S. 271); von Frimmel Swart zugeschrieben (Gesch. der Wiener Gemäldesamml. I, S. 239, Abb. 33 34).

Prag: Ständ. Galerie, „Hl. Nikolaus", in der Weise des Hans Schwarz. Zuschr. Rathgeber, Annalen. . . .

Utrecht: Dülberg (Frühholländer II, Taf. VII) Anbetung. Frühzeit des Swart. Schon von Scheibler widerlegt und J. Corn. von Amsterdam gegeben. Dieses Bild glaubte Dülberg mit einer Tafel in Verona, Mus. Civico (Frühholländer in Italien, Taf. 42) „Amsterdamer Schule" in Zusammenhang bringen zu können.

[10] Siehe Beets, Bibelprenten Jan Swarts, Amsterdam 1915. Nach H. de Groots gütiger Mitteilung befindet sich in einer Gedichtsammlung des G. W. Heerkens, Groningen 1790, S. 238, ein lateinisches Gedicht zu dem Porträt des Rutger Heerkens (1515—1574 zu Groningen) eines Verwandten des Malers.



Jan Swart, Abschied des Verlorenen Sohnes Zeichnung, Berlin

DIE WIEDERHERSTELLUNG VON DÜRERS „BEWEINUNG CHRISTI“ IN DER ALTEN PINAKOTHEK IN MÜNCHEN

VON EBERHARD HANFSTAENGL

Man wußte längst, daß ähnlich wie bei dem Paumgartner-Altar auch bei diesem Dürerwerk Stifterfiguren durch Übermalung getilgt worden waren, denn an verschiedenen Stellen konnte man Teile dieser kleinen Figürchen, die durch die späteren Farbschichten gewachsen waren, unschwer erkennen. Die von der Direktion der Bayer. Staatsgemäldesammlungen unternommene und von Prof. Kinkelin betätigte Abnahme der nicht Dürerschen Deckungen ergab ein in höchstem Maße überraschendes und erfreuliches Resultat: in den unteren Bildecken ist der Stifter mit zwei Söhnen und seine Frau mit einem Töchterchen in über Erwarten guter, man kann sagen einwandfreier Erhaltung zutage getreten.

Schon Thausing hatte richtig vermutet, daß der Stifter ein Mitglied der Familie Glimm sei. Das beigegebene Wappen bestätigt das, und zwar handelt es sich um Albrecht Glimm, der in erster Ehe mit Margreth Holtzmann verheiratet war. Auch hier ist das der Frau beigesellte „redende“ Wappen der Identifizierung der Dargestellten zu Hilfe gekommen. Im Jahre 1500 starb diese Frau und unter dem Eindruck dieses Verlustes hat A. Glimm zweifellos die Tafel bei Dürer in Auftrag gegeben. Eine gewisse Idealisierung der Gesichtszüge der Frau stützen die Annahme, daß Dürer hier mehr nach dem Gedächtnis, als nach der Natur gearbeitet hat.

Zwischen dem Dürerschen Zustand des Bildes, wie er jetzt wiederhergestellt ist, und dem bisherigen schob sich noch ein dritter, der während der Restaurierungsarbeiten durch photographische Aufnahmen festgehalten wurde. Glimm heiratete nämlich zum zweiten Male, und seine zweite Frau, Elsbeth Spalter, schenkte ihm bis zu ihrem Tode 1518 noch sieben Kinder, sechs Knaben und ein Mädchen.

Auch diese Kinderschar samt der Mutter hat Glimm auf dem Votivbild seiner Familie unterbringen lassen. Von zwei verschiedenen Händen wurden diese Zutaten eingefügt, von einer geschickteren (Hans v. Kulmbach?), zwischen den Knaben aus erster Ehe und der Dornenkrone die sechs nachgeborenen Buben, und rechts ganz am Rande unter teilweiser Deckung der Dürerschen Frau und dem Holtzmann-Wappen die neue Frau und das Mädchen. Die reine Wiederherstellung des Dürerwerkes gab keine andere Wahl, als diese, zum Teil auch schlecht erhaltenen späteren Ergänzungen der Familie Glimm zu beseitigen.

Das Bild ist bekanntermaßen von Kurfürst Maximilian I. für seine Sammlung erworben worden. Der Hofmaler Fischer hat sicherlich im Auftrage seines Herrn die dem neuen Eigentümer gleichgültigen Stifter übermalt. Daß diese Figuren einen integrierenden Bestandteil der Komposition darstellen und eine wichtige Funktion im Bildganzen erfüllen, dafür hatte man damals nicht das nötige Verständnis. Hat doch der gleiche Sammler nicht viel später die Beschriftung an den Apostelbildern absägen lassen. Bei der Beweinung ist jetzt durch die Aufdeckung der Stifterfiguren das Gefüge der Linien zur Ruhe gekommen, die starke, schaukelnde Kurve des Leichnams in dem Bahrtuch ist in das Gleichgewicht gebracht und die bisher toten Ecken haben einen bedeutenden farbigen Akzent erlangt.



Albrecht Dürer, Beweinung Christi | München, Alte Pinakothek

ZWEI NEUE BILDER VON SCORELS ITALIENFAHRT

VON FRIEDRICH WINKLER

II.

Die Duplizität der Ereignisse bewahrheitet sich sogar bei so bescheidenen Anlässen wie dem Scorel-Funde. Kurze Zeit nach der Niederschrift der im vorigen Hefte mitgeteilten Bemerkungen habe ich im Louvre das Bildnis eines ernst und streng blickenden Mannes (Abb.) kennen gelernt, das offenbar im selben Jahre von Scorel in Venedig gemalt ist wie das Bindersche Gemälde. Es ist in einem der niederländischen Kabinette aufgestellt worden, nachdem es sich als nicht zur venezianischen Schule gehörig erwiesen hatte (so im Katalog von Tauzia von 1882; erworben 1874). Wer Scorels Art kennt, die Landschaft aufzubauen, die Hände zu zeichnen, den Baumschlag zu behandeln, wird nicht zögern, es als ein Werk seiner Hand anzusprechen. Zur Nachprüfung am Original sei angemerkt, daß die kalten blassen Blau und Grün Scorels in der Landschaft, seine kräftig bräunliche Fleischfarbe im Gesicht wiederkehren, daß der Kopf in seiner charakteristischen Art modelliert ist. Die belichteten und beschatteten Teile werden in großen Flächen einander gegenüber gestellt.

Jan Scorel, Männliches Bildnis — Paris, Louvre

Das Bild muß schon von anderer Seite einmal Scorel zugeschrieben worden sein[1]. Bei der Suche nach einer Photographie des Bildes stieß ich in den „Archives photographiques", dem neugegründeten Pariser Photographienverlag, auf einen Abzug, der folgende Notiz auf der Rückseite trug: „Autrefois attribué à J. v. Scorel et auparavant à l'école vénitienne XVIe siècle, copie probablement d'un tableau vénitien, école néerlandaise XVIe siècle." Eine ähnlich farblose Benennung ist diejenige, die das Schildchen auf dem Rahmen des Gemäldes jetzt zeigt: „École hollandaise XVIe siècle." Es ist dieselbe, die der bekannte Katalog der Bilder im Louvre von Lafenestre und Richtenberger („La peinture en Europe. Le Louvre", Nr. 2641B) und der 1922 ausgegebene Katalog (der nordischen Schulen) von Demonts enthält.

Es bleibt übrig, die Tracht und das Datum 1501 zu erklären, das auf dem Blatte am unteren Rande steht. Diese Tracht, die sich sofort als italienisch zu erkennen gibt, ist 1501 schwerlich getragen worden[2]. Wir sind gewöhnt, Werke mit diesem breiten, viereckigen Brustausschnitt und dieser Haartracht frühestens in das zweite Jahrzehnt des Jahrhunderts zu datieren. Palmas und mehrerer anderer venetianischer Künstler Porträts sind die nächsten Verwandten. Die Jahreszahl ist zweifellos restauriert worden, auch die 0 hat keineswegs den unversehrten originalen Charakter der anderen Ziffern. Wenn man vergleicht, wie der Maler die 2 in der darunter befindlichen Zahl 32 geschrieben hat, ergibt sich als sehr wahrscheinlich, daß der Restaurator die ursprüngliche 2 der Jahreszahl 1521 mißverstanden

hat, indem er die vorn offene Ziffer schloß. Der wagerechte Balken der 2 war vermutlich abgerieben. So erklärt sich, daß die 0 etwas schief inmitten der anderen Ziffern steht: ihre rechte Hälfte ist der ursprüngliche Bestandteil der mißverstandenen 2. Hätte der Maler eine 0 schreiben wollen, würde er sie mehr senkrecht ins Bild gestellt haben.

1521 ist der Künstler in Venedig gewesen. Und damals wird er noch etwas in seiner Ausdrucksweise geschwankt haben. Das Bildnis ist schon weit mehr scorelisch als die Vellacher Köpfe, aber es ist doch noch ziemlich weit entfernt von dem Stil der zahlreichen typischen Bildnisse, die der Künstler seit 1525 in den Niederlanden schuf. Das Bild im Louvre gehört mit den Kopien Scorels nach italienischen Bildern in Amsterdam, München, Haarlem und dem oben veröffentlichten Tobias zu den bedeutungsvollsten Denkmälern seiner Auseinandersetzung mit der italienischen Kunst. Vielleicht entschließt sich die Verwaltung des Louvre, den Zustand der Inschrift auf dem Zettel genau zu prüfen, da es sich um ein geschichtliches Dokument von Rang handelt.

[1] G. Gronau verdanke ich zuletzt den Hinweis auf eine Bemerkung Frizzonis (Kunstgesch. Jahrb. der Zentralkommission 1912, S. 90), der in der Tat das Bildnis frageweise Scorel zuschreibt. Er bildet es mit einem sehr ähnlichen Porträt der Liechtenstein-Galerie zusammen ab. Trotz der großen Ähnlichkeit der beiden Bildnisse möchte ich nicht glauben, daß sie von einer Hand sind. Das Wiener Bild hat nichts Niederländisches, soweit sich nach der Abbildung urteilen läßt. Vielleicht ist das Pariser eine Kopie nach einem Werke des Meisters des Liechtensteinschen Porträts.

[2] Frizzoni, a. a. O., liest 1507. In der Tat stimmt die erste Ziffer in der Schreibweise nicht genau mit der letzten überein. Es ist aber auch keine deutlich lesbare 7. Aus den unten dargelegten Gründen halte ich (wie der Katalog von Demonts) die Zahl in ihrem heutigen Zustande für falsch.

EIN EPITAPH DES FRANKFURTER GOLDSCHMIEDES BARTHOLOMÄUS HEIDELBERGER

VON E. W. BRAUN

Im XVI. Bande des Thieme-Beckerschen Künstlerlexikons hat W. K. Zülch die Biographien der beiden Frankfurter Goldschmiede Bartholomäus Heidelberger, Vater und Sohn, zusammengestellt und außerdem die etwa überraschende Theorie vorgetragen, Bartholomäus Heidelberger der Jüngere sei vielleicht mit dem Monogrammisten b. g. identisch, welcher u. a. das Frankfurter Familienwappen Rohrbach-Holzhausen gestochen hat. Goldschmied war nun dieser Stecher sicher, aber Schwierigkeiten macht doch der Umstand, daß der Stecher sich b. g. nennt, während man doch analog den beiden Namen bei Heidelberger ein b. h. erwarten würde.

Die deutsche Forschung hat nun bisher übersehen, daß sich im Viktoria- und Albert-Museum zu London seit dem Jahre 1863 eine runde, gegossene Bronzeplatte befindet, die ein köstliches Werk mittelrheinischer Reliefplastik darstellt und den Namen Heidelbergers trägt. Sie ist hier abgebildet und sei kurz beschrieben unter Richtigstellung der irrigen Angaben im Fortnumschen Katalog[1].

Die Mitte der Platte nimmt ein von vorn gesehener, im Vierpaß stehender, entzückender mittelrheinischer Engel ein, der zwei Wappenschilder in beiden Händen vor sich hält. Dasjenige, das er in der Rechten trägt, ist mit drei nach links stehenden Karpfen belegt, während das andere Wappenschild durch eine oben anstoßende Spitze geteilt erscheint; in den drei Feldern steht je ein sechszackiger Stern.

Das ganze Relief ist altpolychromiert und teilvergoldet. Der Engel trägt ein rotes Gewand und goldenes Haar, während Gesicht und Hände naturalistisch bemalt sind. Das Karpfenwappen ist in Gold und Purpur, während das Sternwappen auf schwarzem Grunde die Sterne in Gold zeigt.

Die Umschrift lautet: „Bartholome^{us} · heydelberg^{r} · goltsmytt · vnd · Cristina · syn · eliche · hus · frauwe · von · franckfurt · den · got · genade“.

Das Relief war sicherlich niemals im Freien auf einem Grabmal angebracht, sonst wäre die farbige Bemalung abgefallen, sondern dürfte im Innern einer Kirche auf einer Grabplatte montiert gewesen sein. Auch war es offenbar vor dem Tod des Ehepaares angefertigt worden, weil eine Jahreszahl fehlt. Eine Anfrage bei Herrn Dr. Zülch, für deren Beantwortung ich ihm Dank schulde, ergab nun folgende Resultate: Bartholomäus Heidelberger d. J., Goldschmied in Frankfurt, hat die Christine 1455 geheiratet. Er

starb 1475, nachdem ihm seine Gattin zwei Jahre vorher im Tode vorausgegangen war. Gewohnt hat er im Hause Tannenberg neben dem als „Fürsteneck" bekannten Haus am Domchore. Christine war die Tochter des zur Weberzunft gehörigen Madern von Radheim, dessen Wappen in einem Manuskript der Fichard-Siegelsammlung im Frankfurter Stadtarchiv beschrieben ist und mit dem Sternwappen übereinstimmt. Wir können also das Karpfenwappen hier als das Heidelbergers ansehen, dessen Name wohl auf seine oder seiner Vorfahren Herkunft aus Heidelberg hindeutet, während das wohl „redende" Wappen auf einen anderen Namen, vielleicht Karpf, schließen läßt. Diese Feststellung ist um so wichtiger, als die Kenntnis der Frankfurter Wappen aus der Zeit vor 1500 nach Zülch noch auf sehr schwachen Füßen steht. Das wichtigste ist, daß durch das Bronzerund, das wohl zwischen 1473 und 1475 entstanden sein dürfte, der Nachweis für ein blühende und kunstreiche Gießerwerkstätte in Frankfurt erbracht ist, die stilistisch auch vollkommen mit gleichzeitigen mittelrheinischen Bildhauerwerken übereinstimmt.

Barthel Heidelberger ist für das Jahr 1473 durch einen unerklärlichen Prozeß um einen „Kunstbrief" von Zülch bekannt gemacht worden, der auf eine graphische Tätigkeit desselben schließen läßt, die ja auch Zülch annimmt. Das Gußmodell für das Bronzerelief mag er selbst geschnitzt haben, denn diese Tätigkeit ist ja für Goldschmiede verbürgt, doch liegt auch die Möglichkeit nahe, daß er gleichfalls die „Visierung" dazu gezeichnet hat. Die Aufgabe der Lokalforschung wird es nun sein, nach ähnlichen gegossenen Vergleichsstücken zu suchen und den Nachweis der Provenienz zu erbringen, d. h. zu finden, in welcher Kirche das Ehepaar Heidelberger beigesetzt wurde. Würde sich die Vermutung bestätigen, daß der Familienname des Goldschmiedes „Karpf" lautete, so wäre die von Zülch angenommene Signatur b. g. erklärt, da bei der schwankenden Schreibweise des 15. und 16. Jahrhunderts sehr leicht das g für ein k eintreten könnte[2]. Endlich, um alle hypothetischen Möglichkeiten zu erschöpfen, könnte die Signatur b. g. auch als Bartholomäus Goldschmied aufgelöst werden.

[1] Fortnum. A descriptive catalogue of the bronzes etc. in the South Kensington Museum 1876, S. 173, T. XXIII.

[2] Barthel Beham zeichnete bekanntlich mit B. P. und B. B. und sein Bruder Hans Sebald mit H. S. P. und H. S. B.



Verlag von E. A. SEEMANN — Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H. — Ätzungen von Kirstein & Co. — Sämtlich in Leipzig, Hospitalstraße 11 a

MONATSRUNDSCHAU
DER ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

Juni 1924 Heft 1/2

BAUKUNST, FREIE KUNST UND KUNSTGEWERBE
ZUR KUNSTSCHULREFORM

VON HERMANN SCHMITZ

Die seit langem in den Fachkreisen erörterten Reformgedanken bezüglich unseres Kunstunterrichts sind infolge der Staatsumwälzung und unter dem Zwange der Sparmaßnahmen aus dem Stadium theoretischer Erwägungen in das der Verwirklichung getreten. Naturgemäß haben dadurch die Grundanschauungen über die Kunsterziehung mit größerer Entschiedenheit Farbe bekennen müssen. Besonders anläßlich der geplanten oder vollzogenen Verschmelzungen der Kunstgewerbeschulen mit den Akademien für die freie oder hohe Kunst in einer Reihe von Hauptstädten ist es zu lebhafter Aussprache darüber gekommen, die in der Presse starken Widerhall gefunden hat. [Wir verweisen auf den Bericht S. 14. Die Red.] Die hier aufeinanderstoßenden grundsätzlichen Anschauungen haben eine so tiefgehende Bedeutung für unser gesamtes Kunstleben, daß es wünschenswert ist, über den allgemeinen Sinn dieser Fragen aufgeklärt zu werden.

Durch die Staatsumwälzung hat der schon lange vorher umgehende Gedanke der Vereinigung des Kunstunterrichtes, der Lehranstalten für Baukunst, für die freie Kunst, d. h. Plastik, Malerei und Graphik, und das Kunsthandwerk in einer Lehr- und Arbeitsstätte Vorschub erhalten. Unter der Führung der Baukunst sollten hier — ähnlich wie etwa in den gotischen Bauhütten, so sprach man geradezu aus — alle bildenden Künste vom Kleinsten bis zum Größten in harmonischer Wechselwirkung und von einheitlichen Gedanken belebt, gepflegt werden.

Die radikalsten Wortführer gingen noch weiter. In der Form der „Arbeitsgemeinschaft" — dem sozialen Begriff der Volksgemeinschaft entsprechend — sollte der Ausdruck eines Gemeinschaftserlebnisses, ein einheitlicher Kulturwille und damit ein neuer Stil geschaffen werden. Der „Bauhaus"- oder der „Werkhaus"-Gedanke ist die letzte Folgerung aus diesen Tendenzen. In einigen der uns vorliegenden Programme soll selbst der Tanz, das Fest und endlich das Wohnen in Schülerwohnhäusern zur Bildung einer „arbeitschaffenden Atmosphäre geistiger Zusammengehörigkeit" hinzugezogen werden. Es heißt in einer derartigen Erklärung geradezu, jeder Schüler könne beliebig viele Fächer belegen. Musik und Körperkultur sollen hinzutreten, um die „Werkhausgemeinde" abzurunden. Diese Erziehungsideen sind nicht neu. Sie begegnen bereits in der Romantik; dichterischen Ausdruck haben sie in Goethes Schilderung der Erziehungsstadt in „Wilhelm Meister" gefunden, wo die Knaben unter lieblichen Gesängen ihre Tagesarbeit verrichten.

Dieser Gedanke der Arbeitsgemeinschaft der Künste, der hier allerdings in seiner äußersten Zuspitzung gekennzeichnet ist, geht von der Anschauung aus, daß alle Künste, insbesondere die bildenden eine geistige Einheit bilden. Das ist ja auch nicht zu bestreiten.

Allein zwischen den verschiedenen Künsten bestehen andererseits unverwischbare Grenzen. Und zur Erlernung einer Kunst von Grund auf ist es nötig, diese Grenzen einzuhalten, sowohl um das Handwerk, wie um die Stilgesetze zu bewältigen. Der angehende Maler, der einen Kopf sehen und gestalten lernen will, hat andere Funktionen auszubilden als der angehende Architekt, der einen Grundriß, einen Mauerverband oder ein Gesimse für den Handwerker konstruieren lernt. Die Gefahr bei einer Verschmelzung des Unterrichtes ist natürlich die, daß eine Verwischung in den Gren-

zen der Lehrgänge eintritt, so daß weder ein durchgebildeter Maler noch ein durchgebildeter Architekt erzogen wird. Aus diesem Grunde wäre die Auflösung der Architekturabteilungen an den technischen Hochschulen und ihre Verschmelzung mit den Akademien für Plastik und Malerei bedenklich. Wenn auch der belebende Einfluß einzelner Malerpersönlichkeiten auf die moderne Baukunst unleugbar ist, so bleibt dennoch die Architektur als Beruf und als Lehrfach unlösbar mit der Bautechnik, mit der Ingenieurkunst verknüpft. Heute mehr als je! Weil die Prunkarchitektur, die „schöne Baukunst" in den Hintergrund getreten ist gegenüber dem Nutzbau, dem Bau von Fabriken, Geschäftshäusern, Miets- und Siedelungswohnungen und allem dem, was mit dem modernen Leben zusammenhängt. Der scharfe Beobachter kann nicht leugnen, daß auch der Formenbildung der modernen Baukunst im Augenblick die strengste mathematische, konstruktive und technische Grundlage wiedergegeben werden muß, um sie vor Willkür und Verweichlichung zu bewahren. Die Verbindung der älteren Baukunst, z. B. der so musterhaften preußischen Baumeisterschule des 18. Jahrhunderts mit dem Wasserbau, dem Wegebau und den Ingenieurwissenschaften hat der schönen Baukunst jedenfalls nicht geschadet. Im Gegenteil. Nur gegen die Überlastung mit diesen Fächern auf den technischen Hochschulen und im Bauführer- und Baumeisterexamen haben sich mit Recht Einwendungen in den letzten Jahrzehnten erhoben.

Offenkundig ist allerdings, daß die Malerei und Plastik neuerdings einen stärkeren Anschluß an die Baukunst gewonnen haben. Aber auch ohne sich verwaltungsmäßig oder räumlich zu verschmelzen, haben sie ihren Stil mehr und mehr den Zwecken der Baukunst anzupassen verstanden, wie jeder, der das künstlerische Schaffen der Gegenwart verfolgt, feststellen kann. Der innere Zug der Zeit hat Malerei und Plastik von dem Naturalismus fort fast ganz von selbst zu einer stärkeren Betonung des Stiles geführt und sie den Raum- und Flächenbedingungen der Architektur angenähert. Das dekorative Element ist stärker in sein Recht getreten. Indessen: damit haben keineswegs die freie Plastik und Malerei aufgehört. Es werden unabhängige Skulpturen und Tafelbilder jetzt und in Zukunft weiter geschaffen und weiter gewünscht werden, allein schon, weil unsere Wohnungen das erfordern. Und deshalb werden auch immer wieder junge Leute den Wunsch haben, die Malerei oder die Bildnerei als solche, d. h. nicht nur für dekorative Zwecke der Baukunst, von Grund aus zu lernen.

Endlich bestehen auch zwischen Baukunst und freier Kunst einerseits und dem Kunstgewerbe andererseits trotz vieler Berührungspunkte Grenzen stilistischer und technischer Natur, die nicht ohne Gefahr verwischt werden dürfen. Was die Architektur in ihrer Beziehung zum Kunsthandwerk betrifft, so muß uns gerade das so oft angeführte Beispiel Schinkels zur Vorsicht mahnen. Schinkel hat zwar für fast alle Gebiete des Kunsthandwerks Entwürfe geliefert und dadurch einen stilbildenden Einfluß darauf gewonnen. Allein fast durchgängig ist dieser Einfluß nicht günstig gewesen, und zwar, weil die Entwürfe auf dem Papier entstanden sind ohne die genaue Kenntnis der damals noch vorhandenen, wenngleich schon geschwächten handwerklichen Grundlagen. Die Gläser nach Schinkels Entwürfen haben nicht die lebensvollen Linien und Körper, wie die aus der Glasbläsertechnik geborenen Gläser des 16. und 17. Jahrhunderts, die geschliffenen und geschnittenen Ornamente der geformten Gläser haben nicht das plastische Leben und das spielende Licht der Kristallgläser des 18. Jahrhunderts. Die Schinkel-Gefäße und -Geräte in Silber zeigen nichts von der körperlichen Bewegung der in den Goldschmiedewerkstätten heimischen Treibarbeit und Modellierung für den Guß. Die Schinkel-Möbel suchen großenteils in aufgelegten Ornamenten und Architekturformen die Schönheit, aber nicht in der handwerklichen Tischlerarbeit und Holzbehandlung. Vollends auf dem keramischen Gebiet sind die Ergebnisse Schinkelscher Kunsterziehung kritisch zu betrachten. Nichts mehr von dem aus dem Material geborenen wunderbaren Stilgefühl der alten Töpfer, das sich in jeder Gattung gemäß der besonderen Natur des Scherbens und der Glasur und ihrer Schmelzbarkeit offenbart! Weder in der plastischen Form noch in der farbigen Bemalung! In den Schinkelschen Entwürfen werden sie alle, Tonwaren, Steingut, Steinzeug, Fayence, Porzellan und Steingut über einen Kamm geschoren. Nur in einigen neu aufkommenden Kunstindustrien, im Ofenbau, in der Baukeramik und im Eisenguß hat

Schinkel einigermaßen materialgerechte Formen geschaffen.

Niemand wird dem großen Künstler Schinkel aus dem hier gekennzeichneten Einfluß einen Vorwurf machen. Er war eine Folge der theoretischen Richtung seiner Zeit, des eingetretenen Verfalls handwerklicher und sinnlicher Kunstempfindung. Allein unter dem Gesichtspunkt der Kunstschulreform ist diese Tatsache wichtig. Denn die auf Schinkel folgende kunstgewerbliche Erziehungsarbeit des 19. Jahrhunderts hat an diesem Mangel praktischer materialgerechter Arbeitsweise gekrankt. So die durch den Architekten Gottfried Semper ins Leben gerufene Kunstgewerbeschulbewegung, deren Führer in Berlin, die Architekten Bötticher und Grunow, Erben der Schinkelschen Schule waren. Gerade aus dieser Bahn das Kunsthandwerk herausgeführt und den Sinn für die stilbildende Arbeit des Handwerksmeisters — jedes in seiner besonderen Technik — erweckt zu haben, ist das Verdienst der modernen kunstgewerblichen Bewegung!

Aus der Einsicht in diese Bedingnisse des Kunsthandwerks sind die Kunstgewerbeschulen jüngsthin immer mehr zur Schaffung von Werkstätten gekommen, selbst von solchen für das Brennen der Keramik usw. Sie sind auf dem besten Wege zu wirklichen Fachschulen für Kunsthandwerker, wo alles, auch das Kunstschmiede-, das Tischler- und das Bauhandwerk praktisch erlernt werden und zugleich das Formgefühl auf eine höhere Stufe gehoben werden kann, als in den vorbereitenden Handwerkerschulen. Niemand wird an eine Verschmelzung dieser für die heimische Kunstindustrie wichtigen Institute mit den Hochschulen für die freie Kunst denken — wenn auch räumliche Zusammenlegungen unter dem Zwang der Verhältnisse unvermeidlich werden können. Es ist klar, daß auch die freie Kunst dadurch irregemacht werden würde. Im Grunde handelt es sich eben um zwei verschiedenartige Betätigungen. Beispielsweise beruht die Malerei auf der Gestaltung bildmäßiger Vorstellungen, entweder unmittelbarer Anschauungen der Natur oder Bildern der Phantasie; dagegen geht ein Tapetenmaler von rhythmischen Flächengliederungen, Linienfiguren und Farbenflecken aus und gelangt zu dekorativen Mustern. Die Meisterschaft in einem von diesen beiden Fächern wird durch ganz verschiedene Ausbildung erlernt.

LITERATUR

Wilhelm Pinder, Die deutsche Plastik des XV. Jahrhunderts. München o. J. (1924). Kurt Wolff Verlag. 24 S. Text. 105 Lichtdrucktafeln.

Auf die billigen Bilderhefte folgen jetzt große, repräsentative Bilderbücher. Pinders Werk ist schon das zweite, mit dem der Verlag Wolff herauskommt. Adolf Feulners „Bayrisches Rokoko“ ging ihm voran. Es muß also doch wohl ein Bedürfnis nach solchen geschlossenen Bildfolgen vorliegen: vielleicht sind sie bestimmt, an Stelle der alten Lieferungswerke in Mappen zu treten, die schon seit längerer Zeit versiegt sind. Für die Plastik ist dabei besonders viel nachzuholen, Unbekanntes zusammenzustellen, verborgene Schönheit ans Licht zu ziehen, die man selbst am Original nur unter günstigen Bedingungen zu sehen bekommt.

Die über 100 Lichtdrucktafeln des vorliegenden, gerade noch handlichen Bandes geben von der deutschen Skulptur des 15. Jahrhunderts ein überraschend großartiges Bild; man kann sich sehr wohl vorstellen, daß ein Buch dieser Art ihr im Inland und Ausland neue Freunde gewinnt. Mit richtigem Takt ist die Auswahl so getroffen, daß die Einzelheiten hervortreten. Von dem Gesamteindruck der Altäre im Kirchenraum, von der wichtigen Rolle der Farbe kann die Photographie keine zureichende Anschauung geben: beides fehlt in dem Buche vollständig. Daß auch der Text hier nicht ergänzend und berichtigend eintritt, ist immerhin eine fühlbare Lücke; der Mittelschrein des Pacher-Altars in S. Wolfgang z. B. wirkt im Lichtdruck doch wesentlich anders als im Original: die Farbe vereinheitlicht und differenziert den Eindruck nicht im gleichen Sinne, wie das Schwarzweißbild des Lichtdrucks.

Die Auswahl darf man fast uneingeschränkt loben: Pinder arbeitet mit dem vorhandenen Material an Photographien, aber er verläßt die ausgetretenen Pfade und führt den Leser überall zu den Werten hin, die sich uns in den letzten Jahren neu erschlossen haben. Das Ziel, im Text wie in den Bildern eine neue Anschauung von der Bedeutung unserer Bildnerei wie von ihrer Entwicklung zu geben, scheint mir erreicht, soweit es in einem solchen Bande zu erreichen ist, der nur Proben geben kann, der anregen, nicht ausführen und beweisen will. Überall steht hinter den Bildern eine eigene Auffassung vom Geschichtsverlauf, und für den Kenner des Materials ist es ebenso lehrreich, zu sehen, was Pinder ausgelassen, als was

er betont und herausgehoben hat. Nur am Schluß bedauert man im Interesse der Sache, daß dem Werk sein natürliches Schlußkapitel, der Stil von 1500 bis 1520, fehlt. Das Jahr 1500 eignet sich schlecht als Grenzscheide, und wenn der Verfasser den Heilbronner Altar von 1498 bespricht, den Isenheimer von 1510 aber unterdrückt, so ist das zwar äußerlich konsequent, aber es fehlen hier Werke, die auch in seinem Sinne wesentlich waren für das Gesamtbild.

Anregend im besten Sinne ist auch der Text, der den Bildern vorangeht. Eine solche Skizze ist vielleicht im Augenblick schwerer zu schreiben, als ein Buch über denselben Gegenstand. Die alte Anschauung ist überall durch Einzelergebnisse der Forschung überholt, eine neue Gesamtdarstellung, die Pinder selbst im Handbuch der Kunstwissenschaft begonnen hat, liegt noch nicht vor. So galt es, jedes Wort sorgsam abzuwägen, um vor dem Leser ein gegliedertes Ganzes erstehen zu lassen. Die innere Folgerichtigkeit, der Fluß der Entwicklung tritt dabei zurück, um so mehr Kunst ist darauf verwendet, die Höhepunkte richtig zu fixieren und die treibenden Kräfte dem Gefühl lebendig zu machen, die im Wechsel der Stilformen sichtbar werden. Pinder unterscheidet vier Etappen: Die erste reicht bis in die 30er Jahre, sie umfaßt das, was man früher meist den „weichen" Stil nannte; es folgt die Zeit der Jahrhundertmitte bis etwa 1460, die durch den Namen Multscher bezeichnet wird, dann der Stil von 1480, die „Plastik von Dürers Jugendzeit", eingeleitet durch die Wirksamkeit des Nikolaus Gerhart, mit den Hauptwerken des Simon Lainberger, Stoß, Syrlin, Grasser, Pacher; endlich eine Zeit der Beruhigung und Klärung am Ende des Jahrhunderts (Blutenburg, Heilbronn, Blaubeuren).

Das meiste Licht fällt auf die erste und dritte Periode; man begegnet hier den Gedanken, die der Verfasser in seinen Arbeiten über die „Schönen Madonnen" und über den Nördlinger Altar des Simon Lainberger entwickelt hat. Was über den Wert der Plastik um 1400—1430 gesagt wird, die Bloßlegung der Quellen dieser Kunst im 14. Jahrhundert, die Bedeutsamkeit des kleinen und mittleren Maßstabs der Figuren, das Nebeneinander monumentaler und intimer Tendenzen, den Übergang von der Kathedral- und Hüttenplastik zur Kunst des Altars und der Zunft, das enthält eine Menge neugeformter Gedanken, fast zu eng zusammengepreßt und verschlungen für eine Einführung, aber fruchtbar für jeden, der vom bloßen Registrieren zum Verstehen, zum innerlichen Nachschaffen der Werke fortschreiten will; lehrreich auch da, wo sich im einzelnen Widerspruch regt, wie etwa bei der Wertung der Nürnberger Tonapostel, von denen ich gerade die Reihe der aus S. Jakob stammenden künstlerisch weniger hoch einschätze, als es Pinder tut.

Die zweite Periode, der Beginn des „eckigen" Stils, steht ein wenig im Schatten der ersten und dritten; ihre originalen Leistungen ließen sich wohl noch positiver darstellen, als es bei Pinder geschieht. Seine ganze Liebe gehört der dritten, die auch in den Bildern reich bedacht ist. Daß der Krakauer Altar des Veit Stoß mit seinen herrlichen Einzelheiten, wenigstens aus dem Mittelschrein, zur Geltung kommt, ist besonders erfreulich; wie es scheint, ist es Pinder gelungen, wenigstens einige der Aufnahmen zu erhalten, die in Krakau, schwer zugänglich für deutsche Kunstforscher, aufbewahrt werden. Die Reliefs treten hier wie anderwärts zurück. Pinder bevorzugt überall die aus ihrem Zusammenhang gelöste „Freifigur", soweit man bei unseren Altarskulpturen von solchen sprechen kann, um an ihr das Charakteristische des Zeitstils, die „Schraubenwindung der Formenbahnen", die „fließende Verschränkung", den „Tanz aus der Tiefe" aufzuzeigen. Aber solche Ungleichheiten nimmt man gern in Kauf, man empfindet sie fast als notwendig in einer Darstellung, die alles Licht auf die Hauptpunkte werfen muß, die durch Vollständigkeit nur an Deutlichkeit verlieren könnte. Es ist gewiß Absicht, daß etwa Adam Kraft ganz fehlt, dafür aber der großartige Meister des Kefermarkter Altars oder die Wienerneustädter Apostel in die vorderste Linie rücken, daß Riemenschneider (der nur mit seinen Werken vor 1500 erscheinen konnte) im Text und in den Bildern sachte aus seiner beherrschenden Stellung an den gebührenden Platz gerückt wird, daß Erasmus Grasser nur als der Meister der Maruskatänzer erscheint. (An den „Georg" des Nationalmuseums glaube ich nicht; die Figur ist die einzige, deren Aufnahme man bedauern möchte.)

Mit der glücklichen, aus dem Vollen schöpfenden künstlerischen Wertung einzelner Werke sind die Vorzüge von Pinders Darstellung nicht erschöpft. Ebenso wichtig und sachgemäß erscheint mir die methodische Einsicht, die mit der Aufteilung des Stoffes in „Lokalschulen" bricht und die deutsche Plastik als eine Einheit behandelt. Diese Erkenntnis ist nicht neu, sie war für die früheren Jahrhunderte im Grund immer anerkannt. Aber die Fülle des Stoffes im fünfzehnten, die Tatsache ortsfester, weit ausgedehnter Werkstätten und die handgreifliche Beobachtung gewisser Stammeseigentümlichkeiten bei den Schwaben, den Bayern, den Niederdeutschen hat allzulange eine Überschätzung dieser Sonderqualitäten zur Folge gehabt. Das Rätselraten, ob eine Figur einer Ulmer oder Ravensburger Werkstatt, ob sie dem „oberen" oder dem „niederen" Niederrhein zugehöre, hält noch heute über die engsten Fachkreise hinaus viele scharfsinnige Beurteiler ungebührlich in Atem. Für die Geschichte unserer deutschen Kunst ist aber in den allermeisten Fällen die richtige Bestimmung der Qualität und der Entstehungszeit das allein

Wesentliche. Es gilt den großen Strom der Entwicklung zu finden, der nicht an Orte und Landschaften, sondern an die Persönlichkeiten der schaffenden Künstler gebunden ist. Es gilt zu zeigen, wo und wann neue künstlerische Ideen wirksam werden, die dann mit einer fast unbegreiflichen Schnelle sich überall verbreiten, die „wie Funken vom einen zum andern springen". Pinders neue Schrift (wie seine früheren) geht entschlossen diesen Weg. Es ist der einzige, der zu einem geschichtlichen Verständnis unserer Kunst führt, der einzige, der uns davor bewahrt, in einer Fülle gleichartiger und gleichgültiger Einzelheiten uns zu verlieren.

Das Einverständnis mit dieser Tendenz des Buches ist wichtiger als die Zustimmung zu allen Einzelheiten, wichtiger auch als die Anerkennung der historischen Gesamtwürdigung, die Pinder der deutschen Skulptur des 15. Jahrhunderts zuteil werden läßt. Am Anfang und am Ende seines Textes vertritt er in eindrucksvollen Worten den Standpunkt, daß Malerei und Plastik heute nicht mehr in dem Sinne wie damals lebendig, d. h. „die Zunge unseres Volkes sind, wo es Hohes sagen möchte", daß vielmehr im großen Musik und Dichtung ihre Stelle eingenommen haben, und daß im besonderen die Rolle der Plastik als führender Kunst, als Selbstdarstellung des Volkes, um 1500 schon zu Ende gegangen ist.

Die glückliche Gabe, aus der Fachgelehrsamkeit emporzutauchen und den Erscheinungen gegenüber die nötige Distanz zu gewinnen, hat Pinder schon früher im Geleitwort zu älteren Bilderbüchern bewährt. Sie sind dadurch weiten Kreisen wirkliche Führer zur deutschen Kunst geworden. Wir hoffen dies auch von diesem Bande, obwohl er schwerer zu lesen ist; man merkt dem Verfasser an, daß er selbst die Erkenntnisse, die er hier verwertet, sich erst erringen mußte, und daß noch ein weiter Weg vor ihm liegt. Es liegt in solchen Büchern, die aus der Arbeit heraus entstanden sind, ein besonderer Reiz und — gewiß auch eine Gefahr. Sie regen die einen zum Widerspruch an, die andern, was schlimmer ist, zum gedankenlosen Beifall, zum Nachsprechen fertiger Erkenntnisse, deren Begründung noch aussteht. — Wir erwarten nach dieser Probe viel von Pinders ausführlicher Darstellung. Es ist selbstverständlich, daß sie die allzuscharfen Lichter an manchen Stellen mildern, daß sie auf ebenbürtige Werke hinweisen wird, die hier fehlen und doch für die Entwicklung etwas bedeuten (den Rothenburger Ölberg etwa, auch den Straßburger, die Plastik vom Laurentius-Portal, den Würzburger Marientod, manches aus Mainz, um nur einige Beispiele zu nennen). Aber — die kurze Darstellung mit den großen Bildern wird m. E. auch dann ihren Wert behalten. Kein Handbuch kann so illustriert werden, kann den Leser so stark unabhängig machen vom Text. Und darin liegt doch, was auch deutsche und ausländische Kritik gegen unsere Bildpublikationen sagen mag, ein nicht wegzuleugnendes Verdienst: sie lassen mehr als früher das Kunstwerk selber zu Wort kommen. Sie sind Urkundensammlungen, ohne die wir in Zukunft nicht werden auskommen können. Unser Interesse geht nur dahin, daß die besten Autoren und die gewissenhaftesten Verleger sich für sie zusammenfinden: die Auswahl und die Treue der Bilder wird dann ihren Wert behalten, auch wenn der Text im Fortschritt der Erkenntnis einmal „historisch" geworden ist. *Th. Demmler*

Kurt Pfister, Hieronymus Bosch. Potsdam 1922, Kiepenheuer. — Walter Schürmeyer, Hieronymus Bosch. München 1923, R. Piper.

Der Kunsthistoriker als komische Figur ist schon vor dem Kriege hier und da in Romanen und Lustspielen eingeführt worden; als satirische Figur, als einer, der ohne Geschmack und Kenntnisse die allgemeine Bildung verderblich beeinflußt, ist er meines Wissens noch nicht aufgefaßt worden — trotz der Fülle satirischer Talente nach dem Kriege, trotz der Fülle von Anregungen, die der Kunstliterat von heute dem Satiriker bietet. Man mag sich hundertmal die Gründe klarmachen, die zu der Verlotterung des Schrifttums über bildende Kunst geführt haben, die Bildungsgier neuer Volksschichten, das akademische Proletariat, Inflation und Spekulation, und man wird doch den Gedanken nicht los, daß sich damit ein Erbübel des Deutschen, letzten Endes vielleicht eine Folgeerscheinung der hohen philosophischen und literarischen Bildung, die im allgemeinen in Deutschland herrscht, besonders kraß offenbart: über bildende Kunst zu reden, ohne eine lebendige Anschauung von ihr zu haben. Beispiele in erschrekkender Fülle für diese Behauptung zu bringen, auch von begabten Schriftstellern, fällt nicht schwer, wenn man die Neuerscheinungen der letzten fünf Jahre mustert. Es liegt mir fern, dieses Scharfrichteramt zu üben, wo so viele mildernde Umstände mitsprechen. Mit den beiden Büchern über Bosch, die oben angezeigt sind, mußte ich mich notgedrungenermaßen beschäftigen. Was von ihnen gesagt ist, kann von so manchem anderem Kunstbuch gelten. Sie sollen nur als Beispiel für viele stehen. Bei Schürmeyer, dem ab und zu ein — freilich ganz erfolgloses — Bemühen um den Stoff immerhin anzumerken ist, gibt es kaum einen Abschnitt, der nicht durch Gemeinplätze, Redensarten oder törichte Behauptungen verunziert ist; Pfister tischt uns ein geschwollenes und geschraubtes Schriftdeutsch auf, das den letzten Rest von ernstem Interesse tilgen dürfte, das für Boschs Kunst vielleicht beim Leser vorhanden ist. Ein paar Proben aus beiden Büchern mögen genügen. „In Bosch", sagt Sch., „begegnet uns zum ersten Male ein Künstler, bei dem Inhalt und Form aus einheitlichem Erlebnis entspringen." Dieser Ge-

meinplatz stellt sich in Pfisterscher Formulierung so dar: „Die Hirn und Blut unablässig durchwühlende Furcht vor dem Jenseits gerinnt ihm zum Bild.“ Kein Wunder, wenn die Meinungsverschiedenheiten der beiden Autoren nur erheiternd wirken können. Während Sch. meint, daß „Boschs klaren Blick keine Larve zu täuschen vermag“, findet Pf. die Augen „von bohrendem Krampfe zerwühlt“. Und die Stirn Boschs: „Eine breite, erregte Stirn“, sagt Pfister. Schürmeyer: „Weisheit und Güte mischen sich auf ihr wie auf der Stirn eines ostasiatischen Weltweisen.“ Zwei andere Stilproben der beiden Autoren über Philipp II. von Spanien, den von Carl Justi unvergeßlich geschilderten Kunstfreund: „Der schweigsame, grübelnde Philipp II., der im Escorial das Netz der Welt in Händen hielt, sammelte Boschs Bilder mit Leidenschaft.“ Wer meint, daß das „Netz der Welt“ zu der Allerweltsware aus dem Wortschatz Sch.s gehört, aus dem er vorher seine schlichten Mitteilungen mit Larven und ostasiatischen Weltweisen dekoriert hatte, hat wieder einmal Anlaß, über die Fragwürdigkeit aller Stilkritik nachzudenken. Zuweilen schläft auch Homer alias Pfister. Man höre Schürmeyer: „Boschs Bilder dienten dem krankhaft veranlagten Philipp II. zur Nervenaufpeitschung in seinem düsteren Hinbrüten.“

Freilich der Anfänger blickt auch durch diese zwischen Kraftmeiertum und Sachlichkeit schwankende Ausdrucksweise. Es ist heilige Einfalt, die Sch. im Vorwort (dem Sinne nach) sagen läßt, daß er zwar nichts eigentlich Neues bringen könne, sich aber verpflichtet fühle, dem deutschen Publikum das Abbildungsmaterial nicht länger „vorzuenthalten“. Und es ist Ahnungslosigkeit, nicht Raffinement, was die gewagten Paradoxe Sch.s über Boschs Kunst erzeugt. Selbst Pfister dürfte es schwer fallen, in Einklang zu bringen, was über sie auf drei hintereinander liegenden Blättern Sch.s zu finden ist. „Es ist Volkskunst in des Wortes edelstem Sinne, die Bosch geschaffen hat,“ heißt es einmal. Dieser edle Vertreter der Volkskunst ist zwei Seiten darauf „zu sehr outsider (sic!), um auf ihn die Maßstäbe anzuwenden, die usw.“, wie es in einem schwer wiederzugebenden Deutsch heißt. Und zwei Seiten vorher war dieselbe Außenseiter-Volkskunst des Hieronymus Bosch ungefähr das für seine Zeit, was die Fritz von Uhdes für die unsere ist! „Daß du die Nase ins Gesicht behältst“, würde Onkel Bräsig sagen.

Solche Bücher erscheinen mit leidlichen, zuweilen guten Abbildungen bei angesehenen deutschen Verlegern! Der sattsam bekannte Kurt Pfister, der auf dem besten Wege ist, sich den Titel eines Verbilders des deutschen Lesepublikums zu erwerben, läßt Arbeiten im Insel-Verlag, bei Piper, in der Marées-Gesellschaft erscheinen!

Über die Art, wie solche Bücher — natürlich vom grünen Tisch aus — gemacht werden, wollen wir uns nicht äußern. Wir wollen auch nicht nachforschen, ob die Verfasser mehr als ein halbes Dutzend Bilder Boschs im Original kennen (vielleicht ist diese Schätzung noch zu hoch gegriffen). Bekanntlich sind die allermeisten Werke des Malers, vor allem die, auf die es ankommt, in Spanien, Portugal und Amerika. Was aber unter allen Umständen verlangt werden muß, ist Verantwortlichkeitsgefühl für das geschriebene Wort.

F. Winkler

SAMMLUNGEN

Die Neuaufstellung der Funde von El Amarna im Ägyptischen Museum zu Berlin

Während die Funde aus den Grabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft bislang teils in Magazinen, teils in einem sehr ungünstig gelegenen Umgang untergebracht waren, sind sie seit dem 1. April in einem neuerbauten Saale des Berliner Ägyptischen Museums in würdiger Weise aufgestellt worden. Der neue Raum wurde dadurch gewonnen, daß man in einen bis dahin unbenutzten Lichthof ein Glasdach einzog und in diesen Raum Einbauten machte, die ein hohes Quer- und Langschiff ergaben. In den vier Ecken des Kreuzes hat man durch Einziehen je einer niedrigen Scherwand acht Abteile gewonnen, die bestimmt sind, die Werke der Amarnazeit aufzunehmen, während Vorraum, Mittel- und Querschiff die Werke Amenhoteps III., der Amenhotep IV.-Echnaton, dem Ketzerkönig von El Amarna, direkt vorhergeht, beherbergen. Dadurch ist es ermöglicht, daß auch der flüchtige Besucher verfolgen kann, einen wie tiefgehenden Bruch mit der Vergangenheit Echnaton vollzog, als er seine Hauptstadt Theben verließ, um ungehindert von den Banden der Tradition in seiner neuen Stadt Amarna, die er auf unbebautem Wüstenboden gründete, seine Sonnenreligion zu vertiefen und eine ihr im innersten Wesen entsprechende Kunst zu pflegen.

Betritt man den Vorraum, so stößt man zunächst auf eine Anzahl Reliefs aus dem Grabe eines hohen Beamten Amenhoteps III. Sie gehören zum feinsten, was die Blütezeit der alten Ägypter in der Reliefkunst geschaffen hat. Die zwei Reihen sitzender und stehender Figuren der löwenköpfigen Sachmet gehören demselben Herrscher an, ebenso wie die beiden mächtigen, äußerst lebendigen Widder aus Granit, von denen der eine aus einem nubischen Tempel Amenhoteps III. stammt, der andere ein Abguß ist. Die Gegenüberstellung der Beiden weist darauf hin, daß man sich das Paar zu einer langen, auf den Tempel zu führenden Allee ergänzen muß. Der granitne Obelisk mit den beiden, an seinem Fuß stehenden Pavianen, die mit erhobenen Händen die Sonne anbeten, gehört der Ramessidenzeit (um 1250 v. Chr.) an.

Damit wenden wir uns den Amarnafunden zu. Gleich im ersten Abteil rechts finden wir ein paar

Reliefs, die wie nichts anderes geeignet sind, das neue Wollen der Amarnakunst zu verdeutlichen. Da springt zunächst eine Szene in die Augen, die Echnaton mit seiner Gemahlin Nofret-ete vereinigt zeigt. Sie sind beide auf einem Morgenspaziergang im Garten begriffen; er ist, gestützt auf einen leichten Stab, in lässiger Haltung vor ihr stehen geblieben, während sie ihm mit anmutiger Gebärde ein paar frisch gepflückte Blumen zum Riechen überreicht. Fürwahr ein Stück köstlicher Intimität, die uns nicht nur infolge eben dieser Intimität überrascht, sondern auch wegen des in Ägypten ganz unerwarteten Rhythmus der Linien, der dem Inhalt der Darstellung erst den beabsichtigten Gefühlsausdruck verleiht. Eine solcher intimen Szenen reiht sich an die andere: hier sitzen beide vor einem vollgehäuften Eßtisch, während er sie mit einladender Handbewegung zum Genusse des Dargebotenen auffordert, dort sitzt sie auf seinem Schoß, damit beschäftigt, ihrem Gemahl einen breiten Halskragen umzubinden.

Das gegenüberliegende Abteil macht uns mit dem schnell berühmt gewordenen Porträtköpfchen der Königin Teje, der Mutter Echnatons, bekannt. Auch wenn wir es nicht aus anderen Quellen sicher wüßten, daß sie eine der bedeutendsten Frauengestalten des alten Orients gewesen ist, würden wir aus diesen fesselnden Zügen einen zum mindesten ungewöhnlichen, zielbewußten Charakter herauslesen. Das Stück ist eine Perle ägyptischer Holzbildhauerkunst.

Im folgenden Abteilpaar stehen wir ganz unter dem Eindruck zweier Porträts von König und Königin. Der Kopf zur Rechten ist ein antiker Abguß nach einer Statue des Königs. Kein anderes Bildwerk bringt mit solcher Gewalt das Seherische, ganz aufs Jenseitig-Ewige Gerichtete im Charakter dieses Königs zum Ausdruck. Der Kopf seiner Gemahlin gegenüber ist als Modell für die jungen Bildhauer in der Werkstatt aufgestellt gewesen. Erstaunlich ist die wunderbare Erhaltung der Farben. Vorderansicht und Profil zeigen gleich hohe Vollendung künstlerischen Könnens, und im übrigen gilt hier in besonderem Maße das Wort: Selbst ansehen! In den Glasstulpen an der Wand gesellen sich zu den Eltern die Töchter, die durch eine Reihe von Köpfen vertreten sind. Hier wechseln kindliche mit aristokratisch-anmutigen Zügen, wozu bei allen infolge des eigentümlichen Blasenschädels der Eindruck der Kränklichkeit hinzukommt. Daneben finden sich eine Reihe von Gipsköpfen, die zumeist, wenn ihr Herkunftsort unbekannt wäre, gar nicht an Ägypten denken ließen. In ihnen ist die Hauptforderung der religiösen und künstlerischen Reform erfüllt: unbedingte, rücksichtslose Wahrheit. Die Künstler haben sich, um völlig naturgetreue Vorbilder zu haben, Abgüsse von den Gesichtern Lebender und Toter gemacht, die sie nur wenig überarbeiteten. Das Ergebnis dieser bedeutungsvollen Technik haben wir hier in langer Maskenreihe vor uns.

Auch in den folgenden beiden Kammern beschäftigen uns zuerst zwei Porträts des Königspaares. Echnaton ist durch eine zart getönte Kalksteinbüste vertreten, die ihn offensichtlich in der Blüte der Jahre zeigt. Der Kopf der Gemahlin ist von unerhörtem Liebreiz und unvergleichlicher Weichheit, eine Eigenschaft, die nicht weniger durch die plastische Behandlung als durch die Eigenart des braunen nubischen Sandsteins erreicht worden ist. Die letzten Abteile zeigen teils Architekturteile aus den zahlreichen ausgegrabenen Häusern, teils Stücke, die den direkten Nachfolgern Echnatons angehören. Da sehen wir auf einem Relief Echnatons Schwiegersohn, Tutanchamon, wie er noch unter seinem ursprünglichen, mit dem Sonnengott von Amarna zusammenhängenden Namen Tutanchaton dem Amon von Theben opfert, jenem Gotte, dessen Bekämpfung das Lebensziel seines Schwiegervaters gewesen war. Es ergibt sich daraus, daß die Reformation Schritt für Schritt zurückging, und daß bald wieder die alte Lehre alleinherrschend wurde. Den Abschluß dieser Bewegung bezeichnet die Persönlichkeit des zum Pharao gewordenen Generals Haremhab, der durch eine hübsche Kriegslagerszene in der Sammlung vertreten ist. *Walther Wolf*

Der neue Dürer der Wiener Galerie

In Heft 3 des Jahrbuchs der kunsthistorischen Sammlungen in Wien veröffentlicht G. Glück das Bildnis einer Venezianerin von A. Dürer, das die Wiener Galerie im vorigen Jahre aus Polen zu erwerben so glücklich war. Das mit dem Namen des Künstlers bezeichnete, übrigens durch den bloßen Augenschein als hervorragendes Werk des Künstlers erkennbare Bild stellt eine Frau in ähnlich modischen Kostüm und Ausschnitt dar wie das Berliner Frauenbildnis Dürers aus derselben Zeit. Zum Überfluß ist es 1505 datiert, so daß seine Entstehung fast auf den Monat festzulegen ist, da Dürer erst im Herbst 1505 nach Venedig ging. Die stark sinnlichen Züge des Gesichtes werden durch den zutraulichen und liebenswürdigen Ausdruck, durch das prächtige gelbblonde Haar, das mit größter Feinheit behandelt ist, und durch die skizzenhafte Ausführung der großen Busenschleifen höchst reizvoll gemildert. Glück sagt kaum zu viel, wenn er das Bild als mit besonderer Liebe gemalt bezeichnet. Für so jugendlich wie Glück vermögen wir die etwas verträumt in die Welt blickende Schöne nicht zu halten. Die volle Brust, die breiten Schultern, deren prächtige Fülle der Maler durch verkürzende Einstellung in den Rahmen gemeistert hat, die reifen Züge des Gesichts lassen eher an eine fast dreißigjährige Frau, als an ein Mädchen von zwanzig Jahren denken. Da die Oberfläche des nahverwandten Berliner Frauen-

bildes aus derselben Zeit nicht unberührt geblieben ist, muß das neue Werk als die glücklichste auf uns gekommene Bildnisschöpfung unter den Gemälden gelten, die Dürer in Venedig ausführte. *Fr. W.*

München. Die Graphische Sammlung brachte unter dem Generalnenner Bayrisches Rokoko eine instruktive Ausstellung von Handzeichnungen bayrischer Künstler des 18. Jahrhunderts. Absicht war nicht eine komplette Darbietung des ganzen Materials, sondern eine Auswahl aus dem Besten, die als solche um so eindrucksvoller wirkte. Es sind zwar unter den Meistern nur wenige — Göz und Nilson sind vielleicht die einzigen —, die die Zeichnung als Selbstzweck gepflegt haben. Bei den übrigen ist die Zeichnung immer ein Fragment, ein Ausschnitt aus einem größeren Zusammenhang produktiver Tätigkeit, in ganz bestimmter Absicht gefertigt als Notiz über den Inhalt der Aufgabe oder als Experiment über die räumliche Wirkung der Komposition. Die Einfühlung setzt immer ein Wissen voraus, das Verständnis für die Aufgabe. Ohne diese ist es schwer, zu einem Genuß zu kommen. Von den ausgestellten Zeichnungen sind die Entwürfe von Cosmas Damian Asam die wertvollsten, nicht nur als Leistungen an sich, auch weil sie wesentliche Erzgänzungen zweier Werke des Meisters bringen. Die ursprüngliche Kraft eines künstlerischen Temperaments leuchtet aus den schnellen, sorglosen Tuschzeichnungen, den Skizzen zu Deckenbildern. Viel zahmer ist Johann Holzer, von dem nur die Frühwerke, die Asams Einfluß verraten, auf der Höhe stehen. Auf gleicher Stufe stehen Chr. Wink, G. B. Göz, Anwander, Zimmermann, Riedinger und Stupenkar. Ruber und Speer fallen in den Zeichnungen ab. Mit diesen Namen ist der Umfang künstlerischer Produktion auf dem Gebiet der Malerei ausreichend umschrieben. Unter den Bildhauern ist Ignaz Günther weitaus der geistvollste. Nur in Werken, die aus der Periode der Zusammenarbeit mit dem Schüler entstanden sind, kommt ihm sein Lehrer Straub nahe. Die sensible Feinheit im aufgelösten, nervösen Strich erreicht er nicht. *F.*

Ein Geschenk an das Kölner Museum. Der Kunstsammler von Garvens aus Hannover hat der Stadt Köln seine wertvolle, etwa 90 Werke enthaltene Sammlung moderner Gemälde als Geschenk angeboten. Damit wird das Wallraf-Richartz-Museum mit einem Schlage zu einer der wichtigsten Galerien Deutschlands aufrücken; seine moderne Abteilung erhält durch diese Stiftung eine Ergänzung von bedeutendem Wert. Die Sammlung weist u. a. auf: Noldes Haremswächter, von Delaunay den Chorumgang zu St. Severin, Jawlenskis Frauenbildnis ,,Rote Lippen", einen liegenden Frauenakt der Paula Modersohn sowie das Stilleben ,,Mädchen mit Goldfischglas" und das mit der Lampe. Ferner ein großes Ölbild ,,Wildwest" von George Groß, von Chagall das Bild eines Mädchens in weißem Kleide mit schwarzen Handschuhen, einen kleinen Munch, eine Pastellzeichnung, Frauengestalten in blauen Gewändern von Kirchner, den Eiffelturm von Henri Rousseau, das berühmte Doppelbildnis Kokoschkas (Selbstbildnis mit Frau), eine Versuchung des heiligen Antonius von Ensor aus dem Jahre 1887, eine Komposition von Kandinsky von 1911, ein großes Gemälde ,,Komposition mit Menschen" von Leger, ein Mädchenbildnis von Buchartz, mehrere Bilder von Campendonck, Bracque usw. Neben einer Plastik von Archipenko gehören noch zahlreiche Aquarelle von Munch, Klee, Nolde, Kirchner, Chagall, u. a. der wundervolle liegende Rehbock Franz Marcs, zu der Sammlung.

Berlin. Das Kaiser-Friedrich-Museum erwarb auf der Ausstellung mittelalterlicher Holzskulpturen, die zurzeit von der Galerie Dr. Goldschmidt-Dr. Wallerstein veranstaltet wird, eine aus der Sammlung Benoit Oppenheim, Berlin, stammende holländische Gruppe aus dem 15. Jahrhundert, die Geburt Mariä darstellend. Ein Gegenstück zu dieser Gruppe befindet sich im Reichsmuseum zu Amsterdam.

Düsseldorf. Als Geschenk eines bekannten Düsseldorfer Kunstsammlers wurde den städtischen Kunstsammlungen in Düsseldorf ein großes, sehr dekoratives Frühwerk von Franz Marc †, ,,Badende Frauen", überwiesen.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Die Berliner Sezession eröffnete Mitte April die 46. ihrer Vorführungen in Form einer neuen Künstlern gewidmeten Ausstellung. Das Ergebnis ist leider recht dürftig; denn unter diesen und diesem ,,Neuen" findet sich auch nicht ein überragendes Talent, keine Leistung, die über den Durchschnitt hinausgeht. Am meisten Beachtung verdient noch der Bildhauer Josef Thorack, der einen halb liegenden, halb schwebenden jugendlichen Frauenakt im Stile Kolbes und ein paar in Wachs bossierte weibliche Köpfe sehen läßt, die ein feines Gefühl für Form und Ausdruck erkennen lassen. Ist man nicht gar zu anspruchsvoll, so wird man in den Landschaften von Harry Deierling, besonders in dem ,,Hof in Summt", eine gewisse eigene Empfindung, in der Landschaft von René Durey den delikaten Ton, in der Frühlingsstimmung von Bruno Krauskopf frische Farbigkeit und in Albert Birkles ,,Schlesischen Winterbildern" erfreuliches Streben nach Wahrheit anerkennen können. Unbegreiflich, daß es noch immer

Maler gibt, die sich interessant zu machen glauben, wenn sie überlebensgroße Köpfe malen oder lebensgroße Köpfe auf Figürchen von fünf Kopflängen setzen. In dem einen Falle begeht solche Sünde wider die Natur Heinrich Maria Davringhausen mit dem Porträt Graetz, in dem anderen Georg Schrimpf. Schade, daß Feiga Blumberg in dem Bildnis eines dunkelhaarigen Herrn mit dem Kubismus liebäugelt! Er oder sie (man kennt sich mit dieser Art von Vornamen nicht aus) zeigt ein ganz achtbares Charakterisierungsvermögen. Der hochbegabte Willy Jaeckel bleibt mit einem nackten Liebespaar auch dieses Mal wieder nur Hoffnung. Wie gerne möchte man ihm eine Erfüllung bestätigen!

Interessanter nicht nur, sondern auch künstlerisch ungleich wertvoller als die Sezessionsausstellung sind die gleichzeitig stattfindenden graphischen Ausstellungen, vor allem die im Künstlerhause, in der Arbeiten ehemaliger Mitglieder des Vereins vorgeführt werden. Da sieht man außerordentlich temperamentvolle Aktzeichnungen des Freundes und heimlichen Lehrers Menzels Carl Heinrich Arnold (1790—1874), die teils unter den Augen J. L. Davids in Paris, teils unter denen Gottfried Schadows entstanden sind, prächtige Tierzeichnungen seines Sohnes Carl Arnold (1829—1916), der wieder Menzels Schüler war und von dem außerdem eine musikalische Unterhaltung bei der Familie Menzel und ein Straßenbild gezeigt werden. Auch die dritte Generation dieser Künstlerfamilie ist durch Herbert Arnold, den phantasievollen Märchenmaler, der einige schön gezeichnete Landschaften ausstellt, vertreten. Die von Adolph Menzel selbst gezeigten Arbeiten sind mit Ausnahme der köstlichen Gouache „Geigenkonzert" mehr kulturgeschichtlich merkwürdig als für den Künstler rühmlich. Es handelt sich nämlich nur um Dinge, die ihn als Musikliebhaber interessierten, Denkmäler, Sterbezimmer, Wohnhäuser Mozarts, Beethovens, Szenen von Bayreuther Proben und dergleichen. Ganz hervorragend wirkt in der Ausstellung Ludwig Knaus als Zeichner, der in Kürze an dieser Stelle ausführlicher gewürdigt werden soll. Was für herrliche Zeichner haben doch in Berlin gewirkt! Es ist unmöglich, ihnen allen hier gerecht zu werden: Steffeck, Hosemann, Ed. Hildebrandt, Albert Brendel, Franz Krüger, Skarbina, Looschen seien wenigstens erwähnt, und von Lebenden Rud. Dammeier, Henseler, L. Dettmann, A. Kampf, Eichhorst, Otto Heinrich, Hans Bremer, Birkle und Wilh. Oesterle.

Ein ungewöhnlich wertvolles Material umfaßt die Vorführung von Handzeichnungen bei Amsler & Ruthardt. Caspar David Friedrich, Schwind, Franz Krüger sind mit köstlichen Arbeiten vertreten, mit ganz bedeutenden Leistungen vor allem Feuerbach durch einen Frauenkopf, Menzel mit lebensgroßen Bildniszeichnungen, Knaus wieder ganz herrlich, dann Marées, Klinger, Thoma, Spitzweg, Wilh. Busch, die Kollwitz, Liebermann, Corinth und Slevogt. Auch an hervorragenden Zeichnungen ausländischer Künstler fehlt es nicht. Prachtvoll sind die Blätter von Millet, Delacroix, Monet, Jongkind, van Gogh, Whistler, Muirhead Bone, Burne-Jones. Mit einem Wort: Eine erlesene Sammlung.

Die Ausstellung, mit der der neu eröffnete, unter der Leitung von Dr. Paul F. Schmidt stehende Graphiksalon von Reiß & Krüger, Wichmannstraße 10, debütiert, enthält allerdings nicht so importante Schöpfungen wie die beiden eben erwähnten Vorführungen, aber ihr Gepräge ist einheitlicher; denn sie enthält in der Hauptsache Schöpfungen der Romantiker und der deutschen Künstler bis etwa 1850. Neben Cornelius, Schnorr, Overbeck, Pforr erscheinen hier Schick, Hackert, Waechter, Genelli, Kolbe, Reinhardt, Dillis, Wagenbauer, Dorner u. a. Es gibt keine eigentlichen Überraschungen, aber Schöpfungen, die die Art der einzelnen Künstler gut und ausreichend kennzeichnen und an denen der stille Sammler seine Freude haben kann. *H. R.*

Rudolf Belling
im Berliner Kronprinzenpalais

Die Ausstellung von 30 Werken Rudolf Bellings im Kronprinzenpalais wirft so viele Fragen auf, daß es sich lohnt, aus den Werken einzelne herauszugreifen.

Das erste Starke dieser neun Jahre vollgedrängter Arbeit sind die zwei Tonskizzen „Kampf" und ganz besonders „Mann und Weib" (beide 1916). „Mann und Weib": Zwei Menschen, die sich gehören mit ihren straffen, natürlichen Körpern. Man fühlt das Zueinanderwollen aus dem Abwenden heraus, das Hineingießen von Bewegung in die Umklammerung, in das Aufwerfen der Arme, die den Blick, das Zustreben gleichsam einhüllen. Verwurzelt in der Mitte wachsen beide nach außen auf, dehnen sich voneinander, und diese Pause zwischen beiden ist wie ein unsichtbares Verstehen.

Nicht die Ruhe läßt diese Körper rund sein, sondern die Bewegung, der Rhythmus, der hier so lebendig pulsiert. Er ist noch frei, spielt wie der Wind um die weichen Formen, die so satt sich gegenseitig umspannen, umfliegt die ganze Gruppe in ihrer Allseitigkeit, die eine Ansicht als Führerin anerkennt.

„Mann und Weib" war aus stärkster Lebenskraft heraus geschaffen, erdnah, naturgebunden, deshalb klar und einfach zu verstehen. Ganz anders das Schaffen der folgenden Zeit; der Drang, ungeheure Bewegung zu geben, unseren Körper selbständig zu formen, ist so groß, daß es schwer wird,

mitzufliegen, so weit von der Erde fort. Die Gestalt schließt sich ab gegen die Außenwelt, zieht große Flächenpanzer an, die sie braucht, um das Heer der Einzelformen abzuwehren, sie gibt schmerzhaft und ungern ihre zarte Oberfläche, ihren weichen Körper auf, sie läßt leise die Erstarrung über sich gleiten: wird ein anderes Wesen.

An den Zwischenwerken spüren wir noch das Abmühen, das Suchen, sich durchzuschlagen zu einer eigenen Form: Das Gezierte an einigen dieser Werke („Tänzerin", 1916; „Natur", 1918), der Versuch, dekorativ zu werden, irgendwelche Zügel, Gesetze zum Herrwerden zu benutzen, erst suchen zu müssen („Tanz", 1917; „Natur", 1918), das Grobe der ersten Versuche, klotzige Massen aufzutürmen, so eine Art Würfelmensch zu formen („Der Mensch", 1918). Manche dieser Werke sind nur Vorarbeit, die die schwere, harte Aufgabe hat, den Graben zu füllen, um herüberzukommen. Alle aber von einer jungen, ungebrochenen Energie durchdrungen, die arbeiten will, die sich so bewegungsgedrängt aussprechen muß. „Der Mann" (1918) ist eins dieser Vorwerke, das geschlossen dasteht: dies Anspannen der Sehnenlinien, die den Körper eindämmen, die seine Bewegung hochstreben lassen, atmet noch den schwergehenden Atem unseres Körpers und spürt zugleich, wie ein Überrieseln, das Starkwerden ganz neuer Formen.

Das Ziel dieser Arbeit ist der „Dreiklang" (1919). Hier steht die neue Form einheitlich, geschlossen da. Wie in einen zackigen Felskessel fühlt man sich emporgehoben.

Unter uns verlor sich das Kleid der Erde; reine, felsenstarke Gratwände steigen empor, sich zueinander beugend; wie erstarrte Felswesen streben die drei Gestalten aus dem leeren Kessel empor in die Luft. Wir ahnen das Element, den neuen Atem, der diese Gestalten belebt: Rhythmus, Bewegung, ein Singen von Linien, ein Vor und Zurück, eine unendliche Welt von Raumblicken, die uns immer wieder zwingen, dies Werk zu umgehen und zu umschauen. Wie aus einer Wurzel biegen sich die drei fein ausschwingenden Linien der Gestalten zurück und bilden einen Kelch, indessen Mitte, unberührt, der ruhende Raum schläft. Denn die Bewegung kreist, sie schwingt von dem einen Gipfel zum andern, von einem Zackenarm zum andern.

Es könnte vielleicht scheinen, als seien die „Grenzen der Plastik" hier überschritten, als spielte allzuviel vom Wesen des Musikalischen hinein, das ganz losgelöst, ungreifbar sein darf. Aber was Belling gibt, sind nicht konkrete Körper, sondern abstrahierte Körperwesen, die erdfern sein müssen, um klingen zu können; ihr Körper ist eben nur Rhythmus, nur Bewegung, die über ihre Formen hinwegtanzt. Alles ordnet sich dieser bewegten Allseitigkeit unter.

Gehen wir den Weg weiter. Er führt uns noch tiefer in die abstrakten, „organischen" Formen hinein. Irgendwelche Grundformen sollen zusammengezogen werden; der Raum soll durch einfache, kubische Gebilde erst werden, sich in die Plastiken ergießen; er selbst muß mitarbeiten, sie auszuweiten. In den Werken, die wir hier sehen, sind dies alles Versuche geblieben; eine abgeschlossene Lösung ist noch nicht gefunden. Viel zu viel Einzelteile verhindern ein Zusammenkommen. Selbst die so starke Bewegungskraft erlahmt in einzelnen dieser Werke („Modeplastik", 1921). Wozu das Gequälte des „Mahagonikopfes" (1921)? Und ist die „Erotik" (1920) in diesen starren, vereinzelten Formen, ohne Körperwärme, trotz des Kreises, der die Teile umschließt, nicht innerlich formlos? Eine einfache Form genügt noch nicht, um die Zerteiltheit groß erscheinen zu lassen. Solche Bauformen haben ganz andere Aufgaben, als pulsierendes Leben in sich zu fassen. Sie müssen ganz besonders einheitlich gestaltet sein.

Die stärksten Ansätze in diesen letzten Plastiken liegen in der Skulptur (1923), dem großen Kopf. Der Versuch, ein Grundgebäude des Kopfes, ein Gerüstwerk zu zimmern, einfachst grobe Formen raumfrei sich abheben zu lassen, der runde Schädel als Sphärenform gestaltet, begleitet von dem Aufsteigen der strengen Nasenlinie: es ist noch kein Werk, aber ein starker Versuch; man spürt eine Willenskraft, die ihren Weg finden muß. Vor dieser Plastik ahnt man auch, daß Belling nicht mehr nur Plastiker ist. So weit geht diese bauende Raumplastik in das Bauen selbst hinein, daß man spürt, Belling hat schon einen Teil seiner Kräfte dem Bauen geschenkt.

Auf diesem Gebiete liegen auch Bellings einheitlichste Leistungen innerhalb der letzten Jahre: Alles Erdgelöste gleitet da zurück in sein Element, in das Spielen von körperlosen Formen. Die Bewegung kann sich frei entfalten, frei mit den Wasserstrahlen um die Wette herumwirbeln und in den Kreisspiralen sich um die leichten Stabreihen schwingen. Der Skalabrunnen (1920) ist unter diesem fröhlich sich tummelnden Brunnenvölkchen wohl das gelungenste Werk. Eine helle Märchenblume wächst aus dem Kreis des Wassers. Knospenhaft, schlicht biegen sich die Linien kelchartig auseinander, zarte Rippen schwingen nach außen, so wie die einzelnen Blütenwesen aus dem herbflächigen Stengel emporwachsen; und man spürt ihr Wachsen, wie sie sich in den Raum dehnen, man fühlt, wie sie sich trennen, ein leises Klingen hervorzuzaubern versuchen. Um diesen Brunnenbaum mit seinen sich nach innen beugenden Formen schwebt wie eine Melodie die Spirallinie; so umhüllt der Raum wie unsichtbar die zarte Gestalt.

Hat Belling durch sein Bauen, sein Spielen der Brunnenformen die Plastik abgelöst? Oder wird er einen Weg finden, wirkliche Plastik zu schaffen? Das sind Fragen, die ungelöst bleiben, die uns vor dem letzten Werke von ihm, der „Stadt" (1924)

überschütten, nicht loslassen wollen. Ein Werk aus unserer Zeit, ganz nahe neben uns; und doch: Plastik ist es nicht. Ein Gerüst, ein starrgewordenes Bild des Mechanismus der Stadt blickt uns an in der großen, sich aufbäumenden, den Raum umkreisenden Röhre: voller Bewegung, noch keine Einheit und weit entfernt von der hellen Freude der Brunnenspiele. *A. J.*

München. Die Frühjahrsausstellung der Sezession beschränkt sich auf Graphik und einige Ölskizzen. Auch die Unterbringung der Darbietung in der Kunsthandlung Paulus nimmt ihr die Betonung eines besonderen und erschöpfenden Aufschlusses über die in der Künstlergruppe tätigen Kräfte. Vordem waren diese Frühjahrsausstellungen immer höchst anregende Ereignisse im Münchner Kunstleben, vor allem auch durch die freimütige Zulassung der Jüngeren, die oft bei den Sommerunternehmungen im Glaspalast gegenüber den Vertretern der älteren Generation mehr im Hintergrund standen. Von der alten Garde hat nur Habermann leidlich repräsentativ ausgestellt: seine temperamentvollen, wenn auch oft äußerlich dekorativen Porträtstudien sind immer eine starke Note in dem Gesamtbild. Die Zeichnungen von Schwalbach, Baudrexel, die Aquarelle von Hüther, Pietzsch und die Studien von Seyler und Klein sind vielfach überzeugender, unmittelbarer in ihrem künstlerischen Gehalt, als die Bilder, die man von ihnen in den letzten Ausstellungen zu sehen bekam. Es will scheinen, als wenn so mancher zu ernsterer Arbeit sich aufraffen möchte. Die ungesunde Konjunktur der vergangenen Jahre hat das künstlerische Gewissen sehr eingeschläfert. Solides Handwerk, gediegene Anschauung und echtes Empfinden zeigen vor allem Arbeiten der Becker-Gundahl-Schüler — das sei zum Lob des Lehrers und der Schüler gesagt. Für den Lehrer spricht namentlich die Vielseitigkeit der von ihm herangezogenen Begabungen. Während Bosch und Klemmer die Entwürfe und Einzelstudien zu monumentalen Aufgaben zeigen, sprechen die Blätter von Zeller und Kaspar von einem an besten Vorbildern geschulten Naturalismus. Namentlich Kaspars Zeichenstil hat eine so ausgeprägte, intensive Art, seine Ausdrucksweise ist so ehrlich, daß er in der ganzen Schau einer der bemerkenswertesten Eindrücke ist. In dieser hingebenden und im kleinsten Motiv Schönheiten entdeckenden Naturauffassung liegt eine rücksichtslose Abkehr vom Expressionismus. Kaspar ist einer von denen, die den Weg vom Programm zur Natur wiederfinden wollen. *Hl.*

Düsseldorf. Die städtischen Kunstsammlungen erwarben ein Gemälde „Mutter und Kind" von Paula Modersohn-Becker und von Heinrich Nauen die beiden Bildnisse von Frau Else Sohn, der Tochter Alfred Rethels, und des Malers Gert H. Wollheim. — In der modernen Abteilung der Galerie ist zurzeit ein Teil der Sammlung des Herrn Paul Multhaupt in Düsseldorf als Leihgabe ausgestellt. Dieser Sammler gehört zu den leidenschaftlichen Förderern junger Kunst, deren es am Rhein nirgendwo so zahlreiche wie in dem zu Unrecht als „reaktionär" verschrieenen Düsseldorf gibt. Erfreulich ist besonders, daß durch diese Leihgaben, die eng verbunden mit dem städtischen Besitz ausgestellt wurden, endlich einmal wieder die künstlerische Physiognomie des letzthin sich etwas versteckenden Rheinländers Heinrich Campendonk geoffenbart wird. Dieser Künstler, der seit dem vorigen Jahre wieder in seiner Heimat Krefeld lebt, malt fast nur noch Hinterglasbilder von oft berückender Farbengebung und in einer formalen Gestalt, die mit Primitivem und Exotischem (Java!) viel Eigenwüchsiges mengt. Allein sieben dieser merkwürdigen „echten Campendonks" sind jetzt mit Bildern des sehr begabten Kölners Anton Räderscheidt in einem Raume vereinigt. Nebenan hängen ausgezeichnete Hervorbringungen des schon klassisch gewordenen Expressionismus, nämlich von Beckmann die berühmte alte Synagoge in Frankfurt und eines der faschingsmäßig vermummten Selbstbildnisse, ferner zwei große Gemälde von Kirchner, Werke von Heckel, Nolde und anderen. Auch die übrigen Säle der städtischen Galerie, die infolge der Raumnot in dem unmöglichen Museumsgebäude der Kunsthalle immer nur einen Bruchteil ihres Besitzes ausstellen kann, werden jetzt einer Neuordnung unterzogen. *C.*

Düsseldorf. Das „Junge Rheinland" hat seit der mutigen, wennschon verfrühten „Internationalen Kunstausstellung" in Düsseldorf 1922 sich zurückgehalten. Die ohne Übertreibung furchtbaren wirtschaftlichen Verhältnisse während des Ruhrkampfs, die auch die Ein- und Ausfuhr von Kunstwerken gänzlich untergruben und das Ausstellungswesen noch heute in eine verderbliche Inzucht hineinzwingen, konnten nicht ohne Rückwirkung auf diese nicht nur numerisch stärkste Künstlergruppe des heutigen Düsseldorf bleiben. Eine große Kollektivausstellung, die am 11. Mai in den unteren Räumen der Kunsthalle eröffnet wurde, beweist, daß im „Jungen Rheinland", ungeachtet aller Zeitnot, ernsthafte künstlerische Arbeit geleistet wurde. Durch das Ausscheiden der eigentlichen Begründer, der Maler Uzarski und Kaufmann, denen sich mit mehreren anderen tüchtigen Künstlern leider auch Otto Dix hinzugesellte, ist das Gesamtbild der Ausstellung, wennschon einseitig gefärbt, doch einheitlicher geworden, einheitlich im Sinne einer nicht nur künstlerisch, sondern auch politisch ausgesprochen radikalen Gesinnung. Daß der heutige Führer dieser Gruppe, Gert H. Wollheim, eine ausgesprochene

Kampfnatur, ein Mann von bedeutender Rednergabe und persönlicher Suggestionskraft, den größten Teil seiner Kunstgenossen zu treuen Anhängern machte, wird aus dem Gesamtbild dieser neuen Ausstellung sofort ersichtlich. Man malt im Düsseldorf von heute unheimlich viele Armeleutsbilder, nicht mehr im Sinne des frühen deutschen Naturalismus, wie ihn auf literarischem Gebiete der junge Gerhart Hauptmann und Arno Holz verkörperten, sondern eher im Sinne eines Ernst Toller und anderer Führer des nachrevolutionären Deutschland. Auch hier zeigt sich, wennschon weniger stark als auf einer vorhergegangenen „Proletarischen Kunstausstellung", die Binsenweisheit, daß Tendenz und Malerei sich sehr selten vertragen. (Über dieses Thema schrieb neulich Karl Scheffler Unwiderlegliches anläßlich von George Groß in „Kunst und Künstler".) Wollheim selbst freilich, in Berlin einst ein Schüler Corinths, darf sich jeden Übergriff erlauben, denn er ist ein Maler von angeboren starker Begabung, der durch eine ungewöhnlich gewordene Beherrschung aller malerischen Mittel künstlerisch immer zu fesseln weiß, auch wo er inhaltlich abstößt. Gott sei Dank sind auf dieser Ausstellung die fast exhibitionistisch gefärbten Sexualia, mit denen man früher auftrumpfte, seltener geworden. Wollheim selbst zeigt eine Anzahl von männlichen Bildnissen, Köpfen bekannter Düsseldorfer Persönlichkeiten, die in der Charakteristik ganz tief bohren und im Malerischen, den frühen Corinth weiterbauend, von einer schlechthin genialen künstlerischen Handschrift zeugen. Es ist eine Freude, diesem noch ganz impressionistisch eingestellten Duktus der Pinselzüge zu folgen, zu sehen, wie eine nervöse und doch sichere Hand ein sinnendes Auge, einen beweglichen Mund aus flüssiger und graulich-rosiger Farbe zu ballen weiß; es ist kaum möglich, ein Porträt lebendiger und zeitgemäßer im besten Sinne zu gestalten, wie es heute Wollheim gelingt. Bleistift-Handzeichnungen sind oft scharf und spitzig, im Ausgeführten vollendet wie Nazarener-Arbeit, in Aquarellen werden Anregungen Klees aus dem Angedeutet-Visionären dieses großen Künstlers ins Toll-Phantastische mit stärkerem Akzent in der Farbe übersteigert. Eine bedeutende, ganz neuartig gesehene Rheinlandschaft und zwei sehr große Figurenbilder, in denen nur, bei glänzenden Einzelheiten, die scharfe Absetzung hellbeleuchteten Frauenfleischs und schneeiger Abendtoilette gegen nächtigen, fast schwarzen Hintergrund als ein zu billiger Effekt erscheinen, müssen noch genannt sein. Wollheim verdient, daß man auch außerhalb Düsseldorfs seinen künstlerischen Weg mit Aufmerksamkeit verfolgt. Mit Otto Dix ist er bereits heute die stärkste Begabung am Niederrhein. Wiederum, wie in den Zeiten Lessings und Schrödters zwei Norddeutsche, die den etwas trägen Körper rheinischer Kunst in Feuer und Vehemenz treiben!

Und doch bedauere ich dies: die eigentlich rheinische Tradition, der in August Mackes Sinne eine ungekünstelte Freude am Sichtbaren und an überquellender Heiterkeit der Farbe im Sinne besonnter Rheinlandschaft innewohnte, scheint im Erlöschen begriffen zu sein. Es sind auch auf dieser Kunstausstellung Gemälde, die wenigstens Kompositionelles aus Mackes reichem Werk übernehmen, wie die feinen Sachen des jungen Eilbrecht, aber über den Farbenflor des Malers lachender Landschaft und badender oder gelagerter Mädchen in ihrer unnachahmlichen Naivität scheint sich Trübes und Aschiges gelegt zu haben: Krieg und Not des Scheinfriedens erstickten jene verheißungsvollen Ansätze. Sollten die apokalyptischen Reiter für immer den Nährboden rheinischer Kunst zerstampft haben? Ich kann es nicht glauben, daß für alle Zeit die Elendsmalerei der Unglücksjahre seit 1918 Signum unserer rheinischen Kunst würde! Warum etwa zeigt Fritz Feigler, ein ernster trefflicher Maler, keines seiner schönen und gekonnten Stilleben, warum nur und ausschließlich die Bildnisse der Fabrikarbeiter, ihrer zerarbeiteten Frauen und schwindsüchtigen Kinder? Auch Ludwigs, ein Aachener, kann mehr als nur den Kampf gegen soziale Not zu führen, den Gegensatz von reich und arm in unkünstlerisch-krasser Zuspitzung aufzuweisen. J. B. Hundt wenigstens, oft allzu forsch und bequem in der Vortragsweise, setzt sich mit künstlerischen Problemen in der Landschaftsdarstellung, im Bildnis und sogar im Tierbild — o Deiker! — entschlossen auseinander. Die beiden Trillhase, Vater und Sohn (Tochter ist die Malerin Felizitas Haller, die Gattin des Zürcher Bildhauers), haben eine Wand mit sonderlichen Schnurrpfeifereien bedeckt, in denen ich vergeblich das Genie suche, das einen Henri Rousseau aus dem Kleinbürgerlichen ins Ewige hinaushebt. Schwesig, Barz, Bastian sind noch zu nennen, lauter neue Namen für alle, die das Kunstleben des verkapselten Düsseldorf aus der Nähe zu sehen verlernt haben. Als Gast schließlich bemerkt man mit einigen meisterlichen Akten aus seiner letzten recht glücklichen Zeit Heinrich Nauen. Eines ist restlos zu rühmen: in den Kreisen des Jungen Rheinland wird emsig und erfolgreich radiert, eine Kunst, die bei den älteren Künstlern Düsseldorfs nachezu in Vergessenheit geraten ist. *Walter Cohen.*

Dresden. In der Kunsthandlung P. Rusch konnte man in den letzten Jahren immer wieder Bilder und Zeichnungen älterer Dresdner Künstler sehen, die bezeugten, hier werde nach einem klar gefaßten Programm dieses Gebiet gepflegt. Von Graff bis Rayski etwa reichte das Programm. Jetzt wird es in einer hübschen Ausstellung repräsentativ herausgestellt. In erster Linie fällt eine stattliche Reihe Porträts von Anton

Graff auf: ein kleines Selbstbildnis in ganzer Figur, das den Künstler an der Staffelei vor dem Bildnis Elisas von der Recke sitzend zeigt, ein besonders reizvolles, in grau und schwarz gehaltenes Bildnis der Herzogin Dorothea von Kurland, eines der Gräfin Kleist von 1796, das des dänischen Gesandten Freiherrn von Bülow aus dem Jahre 1810 und weitere mehr. Interessant ist ein frühes Männerporträt von 1762, weil man Arbeiten Graffs aus der Zeit vor seiner Übersiedelung nach Dresden selten zu sehen bekommt. Noch unpersönlich und recht traditionell in Auffassung und Ausführung, erhebt es sich doch schon über das Niveau üblicher Bildnismalerei der Zeit.

Es fehlen nicht Proben der Landschaftsmalerei des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, die in Bildern Dietericys, Klengels, Karl Ludwig Kaaz', Mechaus, Johann Georg Wagners ihre Vertretung findet. Das Historienbild der Zeit wird in zwei großen Werken Gerhard von Kügelgens gezeigt. Vogel von Vogelsteins Gruppenbildnis, das David d'Angers bei der Arbeit an seiner Büste Tiecks darstellt, schon durch die Berliner Jahrhundertausstellung 1906 bekanntgeworden, taucht hier wieder auf.

Caspar David Friedrichs „Hütte im Schnee" dürfte noch ganz unbekannt sein. An Werken aus seinem Kreise findet man eine Studie von Dahl zu der „Ansicht Dresdens im Mondschein" in Christiania, mehrere kleinere Landschaften von Carus und besonders einige recht gute von Robert Kummer. Ein kleines Ölbild und Aquarelle von Ludwig Richter führen das zweite Schulhaupt Dresdens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor. Von seinen Nachfolgern sind besonders gut E. F. Oehme, der noch wenig bekannte, aber durchaus bemerkenswerte Wilhelm Schneider und Christian Friedrich Gille vertreten.

Kerstings Zwei Kinder am Fenster, die nach einer reifenden blauen Traube blicken, ist in zwei Ausführungen vorhanden, einer größeren in Öl, die sich auf das Jahr 1841 festlegen läßt, und einer kleinen in Wasserfarben; beide stimmen untereinander und mit der in der Sammlung Karl Sibeth in Güstrow befindlichen skizzenhaften Ausführung genau überein.

Dem Gesamteindruck dieser Ausstellung kommt es zugute, daß die Kunsthandlung Rusch über schöne, geschmackvoll ausgestattete Räume in einer Privatvilla verfügt. In diesen Rahmen paßt die gezeigte Kunst, die noch durchaus für das Wohnhaus und nicht für Museen und Glaspaläste geschaffen wurde. Sorgfältig abwägende Hängung und Verteilung bringt alles Gezeigte zu günstigster Wirkung. *zm.*

Frankfurter Ausstellungen. Das Bild ist vielseitig, doch ohne starke Problematik; meist Künstler, deren Bahn geprägt ist, die wohl in Wandlungen begriffen sind, doch nicht wie jüngst von gewaltigen Neugesichten geschüttelt! Schames zeigt eine Heckel-Ausstellung mit vorwiegend Arbeiten aus den beiden letzten Jahren: Zirkusstudien, sachlich skizziert, nur vereinzelt in das Phantomhafte der in Gent geschaffenen Akrobatenlithographie gesteigert. Neben Landschaften, in denen sich die aus dem Athmosphärischen gewonnene Spannung noch in zackigen Formen auslebt, wirken die Aktstudien völlig entspannt, mit rundenden Linien die Gemächlichkeit ruhender Form erfühlend. Das Resultat der Studien ziehen die Gemälde mit den Hochgebirgslandschaften. Die Gewalt der Naturform, auf das sparsamste bezeichnet, wird intensiv gefühlt und gestaltet ohne die zuckenden Äußerungen momentanen Erlebens. Eine Seelandschaft, mehr wohltönend als stark geschaut, mag die Grenze dieser Kunst berühren. — Der Berliner Bildhauer Wolff, der lange in Paris gelebt hat, ringt noch aktiv um die Materie. Anfangs interessiert ihn Bewegung. Mehr und mehr gewinnt die Tektonik des Statischen, die Schwere der Masse bei ihm Bedeutung. Holzschnitte und Zeichnungen sind eigenartige Vorstudien seiner Bildwerke. In ihrer Kühle erweisen sie die mechanistische Grundlage seines Schaffens. Schriftproben „aus einem Guß" wie Holzschnittwiedergaben gemeißelter Steinplatten überragen weit das meiste dieser Art. — Flechtheim gibt einem jungen Frankfurter Hans Feibusch Raum. Hoferschüler, nur sinnlich derber, glutiger in seiner Form, dumpfer und schwerer in seiner Farbe. In der von Gauguin und Hofer bedingten Figurenkomposition ist verhaltene Leidenschaft Gestalt geworden. Die flackrigen Stilleben ermangeln noch der aus tieferem Erleben bedingten inneren Notwendigkeit. Proben moderner französischer Kunst (Suzanne Roger, Elie Lascaux) zeigen die malerische Kultur, das sublim Gewählte der auf detailierte Sachlichkeit eingestellten, von Rousseau zuerst verfolgten Kunstrichtung. — Raffiniert, bis ins Letzte gedacht sind Feiningers Aquarelle bei Zingler. Kristallinische Form, sinnbildliche Farben deuten phantastische Romantik der kleinen Stadt, verlassenen Landes, der Segelfetzen auf dem Meere. Abstraktes wird phantomhaft Leben, oft intensivstes Gesicht.

Mehr als eine Generation scheint für uns das Schaffen Boehles zurückzuliegen, dessen Werke der Kunstverein in würdiger Auswahl vereinigt. So nah uns Tendenzen monumentalen Schaffens berühren, so fern ist die endgültige Lösung, die er gab. Der Anfang zeugt von ganz außergewöhnlicher künstlerischer Kraft, von tiefer Versenkung und heiligem Ernst. Porträts, männlicher als die Thomas, von gleicher seelischer Durchdringung. Ein Kirchgang mit überlebensgroßen Gestalten, die ihr Format füllen, einfachst komponiert, von unwiderstehlicher Größe. Es ist die Tragik dieses

Lebens, daß menschliche und künstlerische Kraft ihm zerbrach, als die Mission „deutscher“ und „monumentaler“ Kunst immer mehr ihm zum Wissen wurde. Wie viele auch in unserer Zeit durch kunsttheoretisches „Wissen“ über ihr Format gesteigert werden und ihre beste Kraft verzehren. *R. Schg.*

Budapest. Im ungarischen Kunstgewerbemuseum hat der Verein der Medaillenfreunde am 25. Mai eine große Medaillen- und Plakettenausstellung eröffnet, die Arbeiten von der frühesten griechischen und römischen Zeit bis zur Gegenwart enthält. Der sehr reichhaltige Katalog umfaßt nahezu 3600 Nummern und verzeichnet unter anderem Werke von Donatello, Bertholdo, Riccio, Moderno, Belano, von deutschen Namen wie Adolf Daucher und Peter Flötner.

Frankfurt a. M. Im graphischen Kabinett der Kunsthandlung Trittler sind im Monat Juni Gemälde und Aquarelle des Frankfurter Malers Gerh. T. Buchholz ausgestellt. — Im Gemälde-Salon werden Gemälde der Darmstädter Künstlerin Gertrud Ullmann gezeigt.

FORSCHUNGEN

Ein Bildnis des Medailleurs Candida von Hans Memling

Das für Hans Memling gesicherte Porträt eines Medailleurs in der Antwerpener Galerie ist allgemein als das Bildnis des Florentiners Niccolò Spinelli bekannt, der 1468 im Dienste des burgundischen Hofes als Stempelschneider nachweisbar ist, eine Benennung, die sich auf Grund neuerer Forschungen auf dem Gebiete der Medaillenkunst als irrig erwiesen hat. In einer ausführlichen Besprechung des kürzlich erschienenen Werkes über die italienische Renaissancemedaille von Georg Habich hat W. v. Bode (in der Zeitschrift für Numismatik, Bd. XXXIV, S. 380ff.) eingehend hierüber berichtet und das Antwerpener Bild erneut in den Kreis seiner Betrachtung gezogen, nachdem er sich in einem schon 1904 geschriebenen Aufsatz im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen über den Florentiner Medailleur für diesen als den Dargestellten des Bildes entschieden und damit auch fast allgemeine Zustimmung gefunden hatte.

Den Ausgangspunkt der jetzigen Ausführungen bildet die schon oft genannte Medaille des alten Cosimo de' Medici, die von Habich im Gegensatz zu früheren Forschungen neuerdings für Niccolò in Anspruch genommen wird. Der Beweisführung Habichs ist Bode nunmehr beigetreten, indem er gleichzeitig auch die Frage des hiermit eng zusammenhängenden Spinelli-Porträts erörtert, da mit der Zuschreibung der Cosimo-Medaille an Niccolò die bisherige Annahme in sich zusammenfällt und dem Memlingschen Bilde gegenüber ein Porträt der Uffizien [W. v. Bode, a. a. O. S. 2; dort in treffender Charakterisierung bereits Botticelli abgesprochen, dem es noch heute in den Uffizien zugewiesen wird] den Anspruch erhebt, Niccolò darzustellen. Es handelt sich um jenes in Verbindung mit Spinelli schon mehrfach erwähnte Bildnis eines jungen Mannes, der einen vergoldeten, in die Bildtafel eingelassenen Tonabdruck der Cosimo-Medaille mit beiden Händen hält. Da das Bild seiner ganzen Art nach ein Selbstporträt ist, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß es Niccolò selbst ist, der hier als sein „Meisterwerk“ die Medaille des Cosimo dem Beschauer vor Augen führt.

Die Ausführungen Bodes gewinnen dadurch aber an besonderem Interesse, daß gleichzeitig auch für den Dargestellten des Antwerpener Bildes, der nach allem mit Niccolò nicht mehr identisch sein kann, sich unleugbar aber als Italiener und als Medailleur zu erkennen gibt, eine Lösung gefunden wird. Nach Bodes Beweisführung handelt es sich um ein Bildnis des Giovanni Candida, dessen bezeichnete Porträtplakette sich in der Sammlung G. Dreyfus (Paris) befindet. Candida war ebenso wie Spinelli am burgundischen Hofe tätig, war im Jahre 1477 in Brügge, und es ist keineswegs unwahrscheinlich, daß er sich damals von Memling hat malen lassen. Das bis jetzt im Einklang mit den Lebensdaten Spinellis um 1471 datierte Bild muß demnach einige Jahre später entstanden sein, etwa gleichzeitig mit den Moreelschen Bildnissen, mit deren Meisterschaft das Porträt am ehesten vergleichbar ist. *E. F. Bange*

KUNSTPFLEGE

München. Zur Reorganisation der Kunstgewerbeschule und Akademie. Die Umgestaltung der beiden Kunstschulen ist in der von den meisten Sachverständigen vorgeschlagenen und seit Jahren betriebenen Weise erfolgt: die Kunstgewerbeschule soll als zentraler Oberbau der Fachschulen mit diesen engste Fühlung halten, also die handwerkliche Ausbildung zum mindesten gleich energisch betreiben, wie die geschmackliche, künstlerische Schulung. Der Akademie wird zur Pflicht gemacht, nach wie vor den Unterricht in den freien Künsten als ihre Hauptaufgabe zu sehen, daneben aber mit der Kunstgewerbeschule in naher Verbindung zu bleiben und den Studierenden entsprechend ihrer Begabung die Möglichkeit zur Mitarbeit an praktischen Aufgaben der angewandten Kunst zu bieten. Äußerlich kommt dieser Kontakt dadurch zum Ausdruck, daß der nunmehrige Präsident der Akademie, Geheimrat Bestelmeyer, Sitz und Stimme im Direktorium der Kunstgewerbeschule erhält. Damit auch das Finanzministerium an dieser Neuordnung seine Freude habe, wurden die Direktorenposten an beiden Instituten eingezogen.

Diese begrüßenswerte und beinahe allseitig gebilligte Entscheidung des Ministeriums in dieser heiklen und zeitweise völlig verworrenen Angelegenheit hat ein bedauerliches Opfer gefordert: der bisherige Direktor der Kunstgewerbeschule, Professor Riemerschmid, ist in den einstweiligen Ruhestand versetzt worden. Es ist nicht anzunehmen, daß man leichten Herzens auf diese impulsive und tatenfrohe Kraft verzichtet hat, die Art der Verabschiedung zeigt vielmehr, daß man sich höheren Orts der wertvollen und zunächst wohl unersetzlichen Eigenschaften Riemerschmids bewußt war. Aber schließlich und endlich war die Regierung durch die unbeugsame Opposition Riemerschmids gegen die beabsichtigte Neuordnung des Kunstschulwesens vor die Alternative gestellt, entweder gegen den Rat fast aller Sachverständigen — worunter sich auch wirklich sehr verständige Leute befanden — die unerquicklichen Zustände zu prolongieren und so ziemlich jede Autorität auf diesem Gebiet einzubüßen oder die andere, nun gewählte Konsequenz zu ziehen. Daß die Verschmelzung von Akademie und Kunstgewerbeschule, wie sie Riemerschmid gewünscht hatte, kein unbedingtes Glück gewesen wäre, das hätte sich schon sehr bald erwiesen. Gerade in unseren Tagen erscheint es weniger wichtig, bei den jungen Kunststudierenden die freie Künstlerschaft, die ungezügelte Individualität zu pflegen, als vielmehr eine gesunde, handwerkliche Schulung zu vermitteln.

Über den Wert der Neuorganisation wird die Zukunft entscheiden. Ihr etwaiger Mißerfolg wird aber nicht die Richtigkeit der Riemerschmidschen Ideen erweisen, denn die besten Institutionen versagen, wenn die Handhabung unrichtig und das Material ungenügend ist. Unsere künstlerische Zukunft hängt nicht von der oder jener Kunstschulreform ab, sondern von dem Auftreten möglichst zahlreicher, starker Begabungen. Die Kunstschule kann sie nicht erzeugen, sie kann ihnen höchstens den Weg zum Ziel erleichtern. Welcher ist der richtige? Schließlich immer der selbstgefundene! *Hl.*

Breslau. Zur Wiedereröffnung des Stadtschlosses. Da die Stadt Breslau bedauerlicherweise vorläufig nicht das ganze Schloß übernehmen kann, um unter Beibehaltung der sog. historischen Räume ihr jetzt sehr zusammengedrängtes schönes Kunstgewerbemuseum hineinzuverlegen, hat sich die Preußische Krongutsverwaltung, der das Schloß untersteht, entschlossen, wie in anderen, vor allem den Potsdamer Schlössern die z. T. noch vorhandene ursprüngliche Einrichtung wiederherzustellen und das Schloß endlich wieder zugänglich zu machen.

Es handelt sich um den offenbar in Anlehnung an den Knobelsdorffschen Flügel des Charlottenburger Schlosses in den 1750er Jahren von Boumann errichteten Erweiterungsbau mit einer Flucht von repräsentativen Räumen und um die für Friedrich Wilhelm II. und III. veränderten Wohnzimmer im I. Stock des nach der Altstadt liegenden ursprünglich spätbarocken Hauptbaus. Während die Räume Friedrichs des Großen in der dekorativen Ausstattung und mit dem Mobiliar im großen ganzen erhalten sind, haben die klassizistischen Zimmer durch im Laufe des 19. Jahrhunderts erfolgte Erneuerungen gelitten, sind aber durch das vornehm-bürgerliche Mobiliar aus der Zeit um 1800 bemerkenswert.

Der endgültige Bericht über diese Neueinrichtung wird vielleicht auch zu allgemeinen Bemerkungen darüber veranlassen. *H.*

In Düsseldorf ist eine „Vereinigung für junge Kunst" gegründet worden, deren Wirkungsbereich sich über ganz Deutschland erstreckt. Begründer sind Regierungsrat Max Niehaus, Kustos Dr. Walter Cohen in Düsseldorf und Museumsdirektor Dr. Walter Kaesbach in Erfurt. Programm und Statuten der neuen Vereinigung versendet auf Wunsch Niehaus, Rochusstraße 43, Düsseldorf.

NEKROLOGE

Max Volkhart †

Das künstlerische Düsseldorf, in dem Zwietracht auch unter den Jungen Vermächtnis scheint, hat einige alte Herren aufzuweisen, die zwischen den Parteien stehen, Männer von unbestreitbaren Meriten um die Kunst und von so versöhnlichem Charakter, daß sie hier und da zur Vermittlung berufen scheinen. Gregor von Bochmann wäre hier zu nennen, ferner Georg Oeder und der alte Sonderbündler und Sonderling Ernst te Peerdt. Mit Volkhart, der nach einem glücklichen Malerleben (geb. in Düsseldorf am 17. Oktober 1848) auf tragische Weise ums Leben kam — ein Kraftwagen der Besatzung rannte ihn an, eine schwere Operation blieb erfolglos — ging ein Kavalier der Malerkunst dahin, dem herzliche Zuneigung auch der Jüngeren beschieden war. Es gibt Gemälde dieses Künstlers ohne jede genrehafte Zuspitzung, Innenbilder von der Delikatesse eines Hammershöj, Landschaften aus Flandern und deutschen Küstenstädten, etwa aus Emden, wo dem alten Motiv der Stadtbleiche jeder Reiz abgewonnen ist und der wählerische Pinsel durchaus der entsetzlichen Glätte des üblichen Alt-Düsseldorf ermangelt. In der städtischen Galerie Düsseldorfs findet man, größtenteils freilich des Raummangels wegen im Depot, eine ganze Anzahl dieser malerischen Delikatessen, vor allem das Innenbild aus dem Waisenhaus in Emden, das qualitativ zum Besten Volkharts gehört. Es ist wahr, auch er hat, als Wilhelm Sohn-Schüler, der heute fast nur noch von Eduard v. Gebhardt gepflegten Kostümmalerei reichlichen

Tribut gezahlt, aber die von dem Künstler selbst vorgenommene Auswahl für die letzten großen Kunstausstellungen bewies, daß es ihm nicht an sicherem Gefühl für jene rein malerisch empfundenen Schöpfungen fehlte, die ihn allein überdauern werden. *Walter Cohen*

Fritz Roeber †

Düsseldorf. Am 15. Mai starb im Alter von 73 Jahren Prof. Fritz Roeber, eine der markantesten Persönlichkeiten des Düsseldorfer Kunstlebens um die Jahrhundertwende. Seine künstlerische Bedeutung liegt weniger in seinem eigenen produktiven Schaffen. Die großen historischen Gemälde und mythologischen Darstellungen, die von seiner Hand stammen, gehören einer verflossenen Epoche an, deren Ziel und Auffassung uns Heutigen fast nichts mehr zu sagen hat. Seine stärksten Fähigkeiten lagen auf organisatorischem Gebiet. Was er hier für die Entwicklung des Düsseldorfer Kunstlebens leistete, schuf ihm weit über die Grenzen der Stadt hinaus Achtung und Wertschätzung. Mit der großen Internationalen Kunst- und Gartenbauausstellung im Jahre 1904 und der Industrie- und Kunstschau zwei Jahre zuvor war sein Name eng verknüpft. Seit 1908 leitete er die Kunstakademie.

Der Maler Fr. Kallmorgen ist im Alter von 68 Jahren auf seinem Landgut in Grötzingen bei Durlach infolge Herzschlages gestorben.

PERSONALIEN

Der Zeichner und Radierer E. M. Lilien, der jahrzehntelang in Berlin wohnte und dann nach Braunschweig übersiedelte, beging seinen 50. Geburstag. Lilien spielte um die Jahrhundertwende eine historische Rolle in der Entwicklung der modernen deutschen Buchkunst. Einzelne von ihm illustrierte Bücher, wie Juda und die Lieder des Ghetto, gehörten zu den besten und geschlossensten Bucherscheinungen der Zeit und verdienten es als solche durchaus, auf die Nachwelt zu kommen.

Der außerordentliche Professor der Kunstgeschichte an der Berliner Universität und Kustos am Kaiser-Friedrich-Museum, Dr. Oskar Wulff, vollendete am 6. Juni sein 60. Lebensjahr. Seit 1899 steht er im Dienst der preußischen Museen. Sein Sondergebiet ist die altchristliche, byzantinische und ältere italienische Kunstgeschichte. Namentlich seine Forschungen über die Koimesiskirche in Nicäa und seine Beschreibung der altchristlichen und mittelalterlichen Bildwerke haben seinen Namen bekannt gemacht.

Professor Hugo v. Habermann in München vollendete am 14. Juni sein 75. Lebensjahr.

KATALOGE

Karl W. Hiersemann, Leipzig. Katalog 538. Handschriftenkunde, Buchdruck und Buchhandel, Graphische Künste, Buchausstattung.

Verein der Medaillenfreunde, Budapest. Budapesti gyüjtök és müvészek érem- és plakett-kiállitása (3597 Nummern).

Rud. Bangel, Frankfurt a. M. Versteigerungskatalog 1054. Sammlung Dr. H. Behrmann. Mitteldeutsche Privatsammlung Franz Rocke.

Adolph Heß, Frankfurt a. M. Versteigerungskatalog. Sammlung von Münzen und Medaillen.

Oskar Gerschel, Stuttgart. Verzeichnis einer Sammlung von Rembrandt-Radierungen.

Paul Graupe, Berlin. Katalog Auktion XXXIII. Manuskripte, Inkunabeln, schöne Einbände. — Katalog Auktion XXXIV. Moderne Bücher, Luxusdrucke.

VERSTEIGERUNGEN

Versteigerung der Sammlung Goldschmidt-Przibram

Am 17., 18. und 19. Juni wird in Amsterdam bei Muller die Sammlung Goldschmidt-Przibram aus Brüssel versteigert. Diese Versteigerung ist deshalb wichtig, weil zwei bedeutende altdeutsche Werke in der Sammlung sich befinden, wie sie in Privatbesitz ganz selten sind. Das eine ist die Nürnberger Altartafel mit Maria und Elisabeth und der Gefangennahme Christi (auf der Rückseite), die von Thode schon und zuletzt von E. W. Braun (Belvedere 1922) dem Meister der Nürnberger Tafeln des Kindermords, der Geißelung und der Bestattung Mariä zugeschrieben wurden. Die Tafel der Sammlung Goldschmidt ist ein Teil desselben Altarwerkes, und die guten Abbildungen des Katalogs bestätigen, was Braun ausführte. Der Katalog hätte ruhig die Datierung um 1400 annehmen dürfen und sich nicht verleiten lassen durch das Bild der Versteigerung Chillingworth (Luzern 1922. Nr. 66. Abbildung dort), das gar nicht unserem Meister, sondern dem Meister des 14-Nothelfer-Altares gehört, die Tafel der Sammlung Goldschmidt um 1440 anzusetzen.

Jetzt wird man aber mehr dazu kommen können, die böhmischen Einflüsse, die Beziehungen zum Graudenzer Altar stärker herauszuarbeiten und in ihnen eine der Hauptwurzeln des neuen nürnbergischen Stiles um 1400 sehen.

Das zweite große Werk der Sammlung Goldschmidt ist der Sebastiansaltar von Hans Baldung Grien; das früheste, 1507 datierte Werk Baldungs, das noch besonders wichtig ist als Gegenstück zu dem Dreikönigsaltar in Berlin. Es ist nicht so stark in der Komposition des Mittel-

bildes, aber reifer in einzelnen Flügelbildern, besonders in der wundervollen Figur des Christophorus mit seinem lodernden Blick, der aus dem struppigen Haar- und Bartwald so entschlossen voreilt. Der Katalog bringt den Altar und den Kopf des Christophorus in guten Abbildungen.

Diese zwei Werke beherrschen die ganze Sammlung so, daß alles andere dagegen klein erscheint. An wichtigen Werken bringt der Katalog noch: Ein Bild aus dem Kleinmeisterkreis (Ritter, Braut und Tod), ein Miniaturporträt von Holbein d. J., zwei große florentinische Tonbüsten, fünf wundervolle Medaillen von Pisanello, drei von de Pasti, zahlreiche italienische Bronzen (einige Riccios), 30 Rembrandtradierungen; besonders wertvoll ein kleines Reliquienkästchen (13. Jahrhundert, Limoges-Arbeit), eine Glasscheibe von Dirk Vellert, Brüsseler Gobelins (18. Jahrhundert), Wiener Porzellan und anderes Kunstgewerbe, neuere Franzosen (Corot, Decamps, Troyon) und zwei Menzelbilder (Tschudi 146, 344).

Amsterdam. Ant. W. Mensing (Frederik Muller & Cie.) bringt am 24. Juni die Pariser Sammlung Louis Fournier zur Versteigerung, eine aus 98 Nummern bestehende qualitätvolle Galerie hauptsächlich französischer Meister. Das Hauptstück bildet der Peruzzi-Altar des Nicolas Froment, ein eindrucksvolles Werk südfranzösischer Malkunst des 15. Jahrhunderts, dessen Beziehungen zu Antonello de Messina Bode zuerst hervorgehoben hat. Die übrigen nordischen und italienischen Bilder des 15. und 16. Jahrhunderts bieten weniger Bemerkenswertes; ausgezeichnet ist hingegen die große Zeit der französischen Kunst, von Largillière bis auf Boilly vertreten; wir nennen Bildnisse von Duplessis, Danloux, Greuze, Nattier und Perronneau, galante und mythologische Szenen von Carle van Loo, Baudouin (?) und nach Lavreince. Einige Niederländer des 17. Jahrhunderts (C. de Vos, F. Francken d. Ä. u. a.) und eine kleine Serie neuerer Meister, darunter namentlich Bonington, Decamps und Delaroche treten gegen das Dixhuitième an Bedeutung und Qualität stark zurück.

Amsterdam. Die ehemalige Oldenburger Galerie wird bei Ant. W. Mensing (Frederik Muller u. Cie.) am 25. Juni versteigert. Die Auktion umfaßt den noch verbleibenden Teil der früher berühmten Sammlung, Bilder verschiedener Schulen, überwiegend vlämischen und holländischen Meistern des 17. Jahrhunderts angehörig, u. a. von C. de Vos, Ant. van Dyck, Rubens, Snijders, Hans Jordaens, Heda, Hondecoeter, Honthorst, Roghman, ferner das bekannte, vielleicht Rembrandt selber zuzuschreibende Bild: Der Apostel Philippus tauft die Königin Candace. Unter den Italienern ragt der hl. Faustin des Defendente de Ferrari weit hervor; bemerkenswert ist noch ein gutes männliches Bildnis von Moroni, der von A. Venturi dem Correggio zugewiesene sitzende Johannes der Täufer, ein mehr merkwürdiges als qualitätvolles Bild und eine mythologische Szene (Venus und Äneas) von Luca Giordano.

VERSTEIGERUNGSERGEBNISSE

München. Die Auktion moderner Bilder bei Hugo Helbing war ein Versuchsballon, der anzeigen sollte, ob und aus welcher Richtung eine leichte Brise in der völligen Flaute des Kunstmarktes festzustellen sei. Es war ein träges und nur zeitweise spürbares Lüftchen, das ab und zu die ganz kleine Ware und nur sehr vereinzelt ein schwereres Stück ins Laufen brachte. Das Gros blieb liegen. Was vom Eigentümer rechtzeitig aus dem „Rennen" genommen wurde, war nicht zu konstatieren. Die Preise bewegten sich um 100 Mark, höhere waren wohl meist fiktiv. Im allgemeinen war die Qualität des Gebotenen höchst bescheiden, das Format vielfach Briefmarkengröße, dazu Ladenhüter und Altersklasse aus allen Jahrgängen. Jedenfalls war diese Auktion nicht geeignet, um für die nächste Zukunft des Kunsthandels eine irgendwie verlässige Prognose zu stellen. *Hl.*

Rembrandt-Versteigerung in Paris. Auf der Versteigerung von Rembrandt-Radierungen der Sammlung Paul Mathey im Hotel Drouot wurde für das seltene „Hundert Gulden-Blatt" (Jesus die Kranken heilend) von Colnaghi (London) 65000 Frs. bezahlt. Es ist ein prachtvoller Zweitdruck auf japanischem Papier. 30000 Frs. wurden gezahlt für einen Erstdruck auf Pergament „Die drei Kreuze", an den vier Ecken leicht beschädigt. 18000 Frs. für eine Grablegung Jesu. 13550 Frs. für eine Kreuzabnahme bei Fackellicht. „Der Triumph Mardochais" erzielte 10400 Frs.. „Die Flucht nach Ägypten" (2. Druck, Kollektion Straeter) 6900 Frs. „Jesus predigend" (Kollektion Bérard) 15600 Frs. Grablegung (2. Druck auf Japanpapier) 7100 Frs. „Die Jünger von Emmaus" (1. Druck auf dünnem Japanpapier Sammlung Astley) 8500 Frs. Heil. Hieronymus (Sammlung Claussin) 10200 Frs. „Der heil. Franziskus kniend" 16500 Frs. Von den Porträts brachte Rembrandts Selbstbildnis, sich mit dem Arm aufstützend 16800 Frs. Rembrandt zeichnend (alte Sammlung Gerbeau) 6850 Frs.; „Der alte Haaring" auf Pergament, 16000 Frs. Ephraim Bonus 10000 Frs; Die Mutter Rembrandts 4100 Frs. — Von Landschaftsradierungen erzielte „Die Hütte und die Heuscheune" (Sammlung Morrison) 26100 Frs. Die Landschaft mit den drei Hütten (Sammlung Morrison) 15500 Frs. Der Obelisk 6000 Frs. Ein seltenes Blatt, der Erstdruck „Jupiter und Antiope" brachte 5100 Frs.

Paris. Die Gemäldesammlung de Ridder, die am 2. Juni bei Georges Petit unter Sequester versteigert wurde, brachte der Reparationskommission die Summe von 11763000 Frs. ein. Den höchsten Preis erzielte das Porträt einer jungen Frau von Frans Hals, nämlich 2100000 Frs.; ein Hobbema: „Bauernhof in der Sonne" wurde für 1320000 Frs. verkauft. Rembrandts „Junges Mädchen am Fenster" (Bode Nr. 339) brachte 500000 Frs., sein „Porträt eines Herrn der Familie Roman" 710000 Frs. und das Florabild (Bode Nr. 190) 300000 Frs. Das „Porträt Isabella Brants" von Rubens erzielte 275000 Frs., Terborchs „Musikstunde" 310000 Frs. Die meisten Bilder wurden von Amerikanern und Holländern erworben.

Leipzig. Die große Boerner'sche Kupferstich-Versteigerung Ende Mai hatte einen erstaunlichen und ganz unerwarteten Verlauf genommen. Man hielt es wohl kaum für möglich, daß in diesen Wochen, in denen der Kunsthandel kaum imstande ist, irgend etwas abzusetzen, eine solche große Masse sowohl qualitätreicher, als auch mittlerer Ware, wie die umfänglichen Boerner'schen Kataloge aufwiesen, überhaupt zu realisieren, oder gar die richtigen Marktpreise dafür zu erzielen. Aber es kam anders. Schon äußerlich war das Bild im Limburgerhaus gegen die großen Auktionen der Inflationszeit kaum verändert. Der in- und ausländische Handel, eine große Anzahl Privatsammler und die großen Kupferstichsammlungen waren vertreten wie sonst. Die Blätter wurden flott und fast ausnahmslos verkauft und, was das Erstaunlichste war, die Blätter von Qualität brachten, und zwar ausnahmslos, Preise, die die Erwartungen zum Teil noch übertrafen und oft hoch über den umgerechneten Preisen der Inflationszeit standen. Daß die geringere Ware durchschnittlich nicht dem Preisniveau entsprach, wie es in den letzten Monaten im Handel angesetzt war, mußte erwartet werden, da unsere Rentenmarkpreise für die kleine Ware in diesem Winter entschieden zu hoch und weit über den Weltmarkt gestiegen waren. Die Versteigerung bedeutet dafür eine Korrektur, wie sie sowieso im Laufe der Zeit hätte vorgenommen werden müssen. Übrigens hielt sich der Handel beim Einkauf für eigene Rechnung in bemerkenswerter Weise zurück, während zum ersten Mal wieder die öffentlichen Sammlungen bedeutende Einkäufe machten und sogar für sehr wichtige Stücke dem Ausland die Stange halten konnten. Daß die österreichischen Aquarelle, die zum Schluß zum Verkauf kamen, hohe Preise erzielten, die meist weit über die angesetzten Taxpreise hinausgingen, wäre bei der erlesenen Qualität und großen Seltenheit dieser Arbeiten nicht überraschend, wenn wir nicht von den österreichischen wirtschaftlichen Zuständen immer noch schlimmere Dinge hörten, als von unseren eigenen. Aber auch hier überwand die Suggestionskraft reicher, gut geleiteter und einwandfreier Versteigerungen alle Hindernisse und versammelte die Gebote und Aufträge aus aller Welt am Auktionstische.

Wir geben im folgenden eine Anzahl der hauptsächlichsten Preise.

Kat.-Nr.	Preise über M. 500.—	Mark
31	Altdorfer, Herkulespokal	710
49	— Das große Taufbecken	1050
50	— Liebespaar	620
54	Andrea, Zoan, Grablegung	680
60	Anonym, Christus am Kreuz	860
62	— Christus als Schmerzensmann	610
82	Baldung, Hans, Der Roßknecht	700
91	Barbari, Drei nackte Männer	780
151	Beham, B., König Ferdinand	1100
221	Bink, Jacob, Selbstbildnis	540
263	ter Borch d. Ä., Lot und seine Töchter	500
275	Brescia, Die heilige Familie	2300
298	Burke, Lady Rushout	1000
331	Campagnola, Madonna	620
332	— Enthauptung	1300
337	— Giulio, Christus und die Samariterin	680
399	Chardin, Etude	800
471	Clair Obscure, Der römische Ritter	620
477	— Sammlung	1150
492	da Costa, Darstellung	500
507	Cranach, Lukas, Venus	680
550	Dickinson, Benedetto Ramus	500
634	Dürer, Geburt Christi	4500
635	— Geburt Christi	750
645	— Maria an der Mauer	1600
646	Dürer, Maria mit der Birne	1700
652	— Der heilige Hieronymus	1450
655	— Der Raub	1800
656	— Melancholie	2500
657	— Der kleine Kurier	530
660	— Die drei Bauern	520
661	— Die Versammlung	1250
664	— Der Spaziergang	750
666	— Das Wappen mit dem Hahn	710
670	— Erasmus von Rotterdam	750
691	— Die heilige Familie	950
697	— Der heilige Hieronymus in der Zelle	850
706	— Der Ritter mit dem Landsknecht	1650
712	— Venus	620
729	Earlom, Flower Piece	610
797	Francia, Die heilige Familie	640
798	— Lukrezia	830
837	Urs Graf, Der Bannerträger von Bern	3200
838	— Der Bannerträger von Friburg	1500
839	— Der Bannerträger von Appenzell	1500
840	— Der Bannerträger von Chur	4400
868	Hirschvogel, Flußlandschaft	650
954	Jamnitzer, Deckelpokal	820
961	Janinet, Vue de Paris	650

Kat.-Nr.		Mark
1033	Kostümblätter	660
1034	Kostümblätter	610
1035	Kostümblätter	590
1036	Kostümblätter	580
1037	Kostümblätter	550
1038	Kostümblätter	560
1050	Lautensack, Landschaft	600
1051	— Landschaft	620
1086	Lowry, Dutchess of Hamilton	710
1108	Mantegna, Geißelung Christi	650
1109	— Grablegung	1200
1110	— Christus	1100
1111	— Der Auferstandene	4800
1112	— Die Elefanten	750
1113	— Herkules	1800
1114	— Kampf der Seegötter	800
1116	— Bachanal	550
1117	— Bachanal	1500
1141	Meckenem van, Querfüllung	1200
1174	Mocetto, Tritonenfries	850
1177	Monogrammist I. I. C. A., Geburt Christi	3400
1180	Montagna, Satyrfamilie	1100
1263	Nanteuil, Louis XIV.	610
1264	— Louis XIV.	650
1402	Raimondi, Orpheus	500
1437	— Porträt Raphael	1350
1474	Rembrandt, Selbstbildnis zeichnend	2500
1479	— Adam und Eva	680
1483	— Anbetung	720
1488	— Christus	860
1494	— Der heilige Hieronymus	4500
1504	— Antiope und Jupiter	2600
1505	— Die drei Hütten	2100
1506	— Landschaft	3200
1514	Rembrandt, Rembrandts Mutter	4100
1515	— Rembrandts Mutter	900
1516	— Rembrandts Mutter	720
1518	— Drei Frauenköpfe	660
1561	nach Reynolds, — sc. Houston, Countess Waldgrave	500
1573	— Watson, Elisabeth	680
1575	— Watson, Ladi Stanhope	620
1592	Ribera, Der Dichter	500
161	Ridinger, Die neue Reitschul	1200
1626	Robetta, Jungfrau mit Vogel	2900
1632	Rosex da Modena, Ornamentpaneele	530
1633	— Der heilige Sebastian	700
1712	— —	650
1713	Schongauer, Dornenkrönung	900
1716	— Der heilige Michael	4000
1781	Smith, Curran	1000
1782	— Sophia Western	640
1784	— Mrs. O'Neill	820
1788	— Countess of Warwick	820
1942	Watson, Mary Lady Boynton	680
2007	Zasinger, Das große Turnier	1600
2008	— Umarmung	650
2057	Dürer, Der heilige Hubertus usw.	580
2118	Kobell, Graph. Werk des Meisters	510
2165	Rembrandt, Originalradierungen, 10 Bl.	500

*

5	Alt, R. von, Park Eisgrub	2000
6	— Ruine Liechtenstein	760
7	— Ruine Liechtenstein	800
8	— Kirchenruine	550
9	— Kirchenruine	750
12	— Liechtenstein	800
13	— Gartenpavillon Liechtenstein	550
14	— Seebenstein	1150
15	— Treppenflur Liechtenstein	1100
17	— Blick auf Schönbrunn	540
20	Barbarini, Salzburg	640
30	Daffinger, Kopf	1400
39	Ender, Attersee	500
45	Fendi, P., Kleines Mädchen	1400
46	— Madonnenkapellchen	1450
47	— Kroatische Bauernburschen	1050
48	— Bauernfrauen und -Kinder	3500
49	— Lagernde Zigeuner	1000
56	— 20 Blätter	900
70	Höger, Ischl	6150
76	— Waisnixens Haus	540
89	— Kärnten	1050
93	— Kapelle	750
105	Kriehuber, Porträt	650
112	Pettenkofen, Zigeunermädchen	1400
113	— Ungarischer Hirt	850
123	Schindler, Landwehrbataillon	3000
124	— Österreichische Infanterie	820
125	— Weinumranktes Haus	850
126	— Bauernburschen	850
127	Treml, Portal einer Kirche	1100

EINGEGANGENE BÜCHER

Turgenjew, Erste Liebe. Lithogr. von Grigoriew. Propyläen-Verlag, Berlin.

Voretzsch, Altchines. Bronzen. J. Springer, Berlin.

Kühnel, Maurische Kunst. Bruno Cassirer, Berlin.

Bode, Klimsch. Pontos Verlag, Freiburg Br.

Art studier. Princeton Univers. Press.

Günther, Genter Altar. Dieterich, Leipzig.

Aronson, Marc Chagall. Schwetschke & Sohn, Berlin.

van den Bricle, Christian Rohlfs. Lensing, Dortmund.

Kreitmayer, Beuroner Kunst. Herder, Freiburg.

Das Werk XI, 2. Febr. 24. Gebr. Fretz, Zürich.

Klingsor I, 1. Klingsor-Verlag, Kronstadt.

Wallraf-Richartz Jahrbuch, I. Bd. 1924. Marcan Verlag, Köln.

Verantwortliche Redaktion: Dr. HERMANN VOSS, Berlin C., Kaiser-Friedrich-Museum. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

MONATSRUNDSCHAU

DER ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

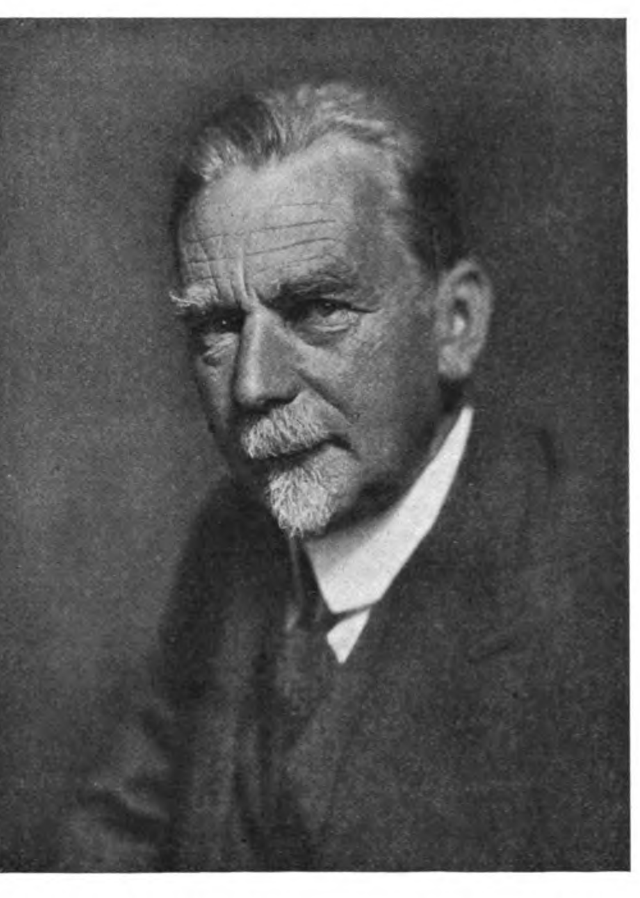
August 1924 Heft 3/4

ZU HEINRICH WÖLFFLINS SECHZIGSTEM GEBURTSTAG

LITERARISCHE BEITRÄGE

VON ULRICH CHRISTOFFEL

Am 21. Juni 1924 feierte Heinrich Wölfflin den 60. Geburtstag, nachdem er kurz zuvor Deutschland verlassen und in Zürich einen neuen akademischen Wirkungskreis angetreten hatte. Während seiner Lehrtätigkeit in Berlin (seit 1901) und in München (seit 1911) hat Wölfflin ein ganzes Geschlecht von jungen Gelehrten nach seinem Geiste gebildet und geformt, während er zugleich durch seine persönliche Betrachtungsweise der Kunst die Aufgabe der Kunsthistorie neu bestimmt hat. Darin liegt wohl das Einzigartige in der Stellung Wölfflins in der modernen Kunst- und Geisteswissenschaft, daß sein Name gerade in unsern Tagen seinen höchsten Gegenwartswert erreicht hat. Wölfflin hat einer neuen Zeit die Zunge gelöst. Wenn man heute einen Rückblick über das Lebenswerk Wölfflins wirft, so geschieht es nicht um der Vergangenheit willen, sondern um der Zukunft willen, die die kunstwissenschaftlichen Probleme zu verarbeiten haben wird, die er vornehmlich in den „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" zur Diskussion gestellt hat.



So ist auch die kleine Studie, die Franz Landsberger Heinrich Wölfflin (Elena Gottschalk Verlag Berlin 1924) zum 60. Geburtstag gewidmet hat, nicht eine Biographie, sondern eine lebendige, wenn auch zurückhaltend sachliche Auseinandersetzung mit der Gedankenwelt Wölfflins geworden. Heinrich Wölfflin erkennt in Jakob Burckhardt und Heinrich Brunn seine Lehrer. Von beiden konnte er lernen, daß Kunstwerke gesetzmäßige Organismen sind, deren „Form" zu bestimmen Aufgabe der Wissenschaft ist. Es gibt eine Art formalen Verständnisses für ein Kunstwerk, die zwar beim Betrachter eine kultivierte Sinnlichkeit, eine reiche Anschauung und eine saturierte Empfindung voraussetzt, die aber schließlich nur auf der Erkenntnis der reinen Form beruht. Von der ähnlich gerichteten Wiener Schule unterschied sich Wölfflin auch in diesem entscheidenden Punkte, daß er das intellektuelle Erkennen nie zum wissenschaftlichen Selbstzweck erhob und darüber das Recht und die Notwendigkeit persönlicher Kritik am Kunst-

werk und an den Kunstperioden aufgab. Die Erstlingsschrift Wölfflins, die „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur" (1886), gab seiner wissenschaftlichen Auffassung das Fundament in der Bestimmung: das unsere leibliche Organisation die Form ist, unter der wir alles Körperliche auffassen." Wölfflins Anschauung ist körperhaft, die der Wiener abstrakt.

„Renaissance und Barock" (1888) war einer der ersten Versuche, die „Verfallserscheinung" des Barock aus der Antithesis der Entwicklung als eine notwendige stilistische Ausdrucksform einer neuen anders gearteten Menschengeneration zu bestimmen und in ihren positiven Werten verständlich zu machen. Ein Jahrzehnt später erschien die „Klassische Kunst" (1898), die ebensosehr ein ästhetisches Bekenntnis als eine historische Darstellung bedeutete und gerade in dieser Doppelstellung einer historisch-relativen und grundsätzlich-absoluten künstlerischen Fragestellung für Wölfflin charakteristisch war. Das „Klassische" war nicht nur ein Begriff, der von der Renaissance in Italien verwirklicht worden war, sondern es war ein allgemeines Kunstprinzip, das sich nach dem Vorbild der Antike wiederholen konnte und immer wiederholen wird. Es erschien zunächst wie ein Widerspruch, daß Wölfflin sich in seinem nächsten Werk mit der spätgotischen altdeutschen „Kunst Albrecht Dürers" (1906) abgab, aber er sah auch in Dürer vor allem den „Klassiker", dem die Klärung und Erkenntnis der Form zur wichtigsten Aufgabe seines Lebens geworden war. Dürer schloß aber auch das Problem der Beziehung des „deutschen Formgefühls zu Italien" (Wölfflin hat es in einem neuern Aufsatz 1922 im Logos besonders behandelt) in sich, das jeden Nordländer bewegen muß, der an der Grenze zwischen Nord und Süd, zwischen Dürer und Rembrandt und Michelangelo und Raffael geboren ist.

In den „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" (1915) gab der Gelehrte die Synthese seiner Methode und seiner Anschauung, seiner Erkenntnis der formalen Probleme und seiner Idee der Geschichte, die sich ihm in ihrer entwicklungsmäßigen Einheit darstellt. Das Buch gibt eine Art Kategorienlehre für die Betrachtung der Kunst und zugleich ein historisches Bild der Abwicklung der Formen in den großen Perioden der Renaissance und des Barock. Es kommt nicht darauf an, ob die Kategorien „logisch" richtig sind, sondern ob sie ihre Funktion als Formen der Anschauung erfüllen. Und da hat sich gezeigt, daß diese kunstgeschichtlichen Grundbegriffe jene Beziehung „unserer leiblichen Organisation" zur materiellen und geistigen Körperlichkeit des Kunstwerks lichtvoll aufgeklärt und plastisch dargestellt haben.

Durch seine Methode gab Wölfflin weit über den Rahmen der Kunstgeschichte hinaus den Disziplinen die Anregung zu einer systematischen Betrachtung der Kunst, und seine „Schule" ist mehr als eine geschlossene Zahl der Schüler, die sein Werk vollenden könnten, sie ist vielmehr die Auswirkung seiner vollendeten Gedanken in der Wissenschaft der Gegenwart. So war es nur berechtigt, wenn die Herausgeber der Festschrift, die nach akademischer Sitte dem Gelehrten von Schülern und Freunden gewidmet wurde, die Vertreter der benachbarten Gebiete der Literatur und der Sprache zur Mitarbeit einluden, damit die wissenschaftliche Ehrengabe zum Spiegel des Einflusses würde, der direkt und indirekt von Wölfflin ausging. (Festschrift Heinrich Wölfflin. Beiträge zur Kunst und Geistesgeschichte. Zum 21. Juni 1924 überreicht von Freunden und Schülern. Hugo Schmidt Verlag, München.) Diese Beiträge sind noch mehr als ein Dokument des Dankes ein Dokument der „Schule", in der sich die vom Lehrer ausgehenden bildenden, erzieherischen, methodischen Kräfte des Geistes und des Denkens kristallisierten und in der sich das immanente wissenschaftliche Sehertum des Meisters als entpersönlichte Methode objektivierte. Es wäre dem Gewicht des Dokumentes wohl zustatten gekommen, wenn dieser Gesichtspunkt durch eine strengere und einheitlichere Ordnung und Sichtung der Aufsätze zur Geltung gekommen wäre.

In einem ersten Teil der Festschrift, der den historisch angeordneten kunstgeschichtlichen Beiträgen vorangestellt ist, sind die allgemeinen Aufsätze von Paul Wolters „Das älteste Bild der Roma", von Ernst Beling „Kunstfreiheit und Rechtsbann", von Karl Voßler „Sprache und Natur", von Friedrich von der Leyen „Zum Problem der Form beim Märchen" und von Fritz Strich „Die Romantik als europäische Bewegung" vereinigt. Fritz Strich hat wiederholt ausgesprochen, wie

sehr er sich der Betrachtungsweise Wölfflins verpflichtet fühle und es ist vielleicht auch eine Folge seiner Einfühlung in den Wölfflinschen Geist, wenn er die Grenzen der deutschen Literaturgeschichte überschreitet und das europäische Bild der romantischen Dichtung in seine Anschauung einzufangen vermag. Durch den Gegensatz der französischen, englischen, italienischen zur deutschen Romantik wird die Eigentümlichkeit der deutschen Form des Romantischen erst deutlich hervorgehoben. Das Resultat, daß die Auswirkung der französischen Romantik erst im „Jungen Deutschland" erfolgte, stimmt nicht nur für die Literatur, sondern auch für die Kunstgeschichte. Dem Geiste Wölfflins und seiner unscholastischen, dem Leben zugekehrten Unmittelbarkeit fühlt man sich in dem Aufsatz Karl Voßlers „Sprache und Natur" besonders nahe, wobei es sich natürlich nicht um eine Berührung, sondern um beglückende Parallelität der Persönlichkeiten handelt.

Die Reihe der kunstwissenschaftlichen Aufsätze beginnt mit einer Arbeit von Max Hauttmann, dem Nachfolger Wölfflins in München, über den „Wandel der Bildvorstellungen in der deutschen Dichtung und Kunst des Romanischen Zeitalters", an die sich aus dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst ein „systematischer Versuch" von A. L. Mayer über das „Romanische Kapitell in Spanien" und ein Aufsatz von Paul Frankl über den „Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginnes" anschließen. Die Entstehung der Gotik aus der Romanik ist eine Frage, die das kunstwissenschaftliche Denken außerordentlich beschäftigt, und Frankl läßt keines der Probleme unberührt, die irgend auf das Thema Bezug haben. Wenn er aber die Antithesis Romanik und Gotik als Gegensatz von „Sein und Werdenstil" der Antithesis Renaissance und Barock gegenüberstellt, dann ist vielleicht doch darauf hinzuweisen, daß zwar innerhalb der Romanik und innerhalb der Gotik eine Entwicklung vom „Sein" zum „Werdenstil" wahrzunehmen ist, daß aber kaum die beiden grundverschiedenen Stile auseinander abgeleitet werden können. Romanik und Gotik sind ebenso grundsätzlich unvereinbare und unüberbrückbare Stilgegensätze wie Gotik und Renaissance. Der „Beginn der Gotik" scheint mir überhaupt keine Frage zu sein, die das Objekt (das Kunstwerk) der Wissenschaft stellt, sondern die erst mittelbar aus der Reflexion der Wissenschaft über die Methode des Erkennens entstehen konnte. Wir befinden uns hier an der Grenze, wo die Begriffsbildung sich von der Anschauung entfernt und der abstrakten Autonomie des Denkens sich nähert. Hier gehört eine Warnungstafel hin: Zurück zu Wölfflin!

Über einige Fragen aus dem Gebiet der italienischen Renaissance unterrichten die kunstphilologischen Aufsätze von Georg Swarzenski „Italienische Quellen der deutschen Pietá", von Franz Studniczka „Niccolo de Uzzano" und von Oskar Hagen „Die Camera di San Paolo zu Parma".

Die deutsche Kunstgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts wird berücksichtigt in den Aufsätzen von Martin Weinberger „Über die Herkunft des Meisters L. Cz.", von Alfred Stange „Jörg Ratgeb", von Ernst Buchner „Der Petrarcameister als Maler, Miniator und Zeichner" und von Hermann Beenken „Dürers Kunsturteil und die Struktur des Renaissance-Individualismus". Von prinzipieller Bedeutung ist der Aufsatz von Beenken in der Feststellung, daß man Dürers Kunst nicht aus der Perspektive des subjektivistischen Pathos des 19. Jahrhunderts beurteilen dürfe. Doch ist der Kampf Beenkens gegen die Aesthetik des 19. Jahrhunderts insofern ein Kampf mit Windmühlen, als das 19. Jahrhundert eben selbst schon Vergangenheit geworden ist. Das eigentliche Problem wäre gewesen auch noch zu zeigen, worin der Rationalismus Dürers gegenüber dem Rationalismus Raffaels oder irgend eines Italieners immer subjektivistisch erscheinen muß.

Hugo Kehrer sucht in einer Skizze über den „Spanischen Barock" den spanischen Romanismus vom italienischen abzugrenzen. Der Wertakzent der Festschrift liegt aber auf den drei letzten Arbeiten, die der Baukunst des Barock und des Klassizismus gewidmet sind und in denen jene Verbindung historischen und systematischen Denkens, wie sie Wölfflin gegeben hat, in der individuellen Nuancierung der Verfasser von neuem zur Geltung kommt. Hans Rose berichtet über „Nikodemus Tessin den Jüngern und den Neubau des Schlosses zu Stockholm". Im

Bau des Stockholmer Schlosses (1690—1754) fand das Louvreprojekt von Bernini eine späte und einzige Verwirklichung, an einem Orte, wo keine Tradition die akademische Wiederholung des großen Planes beeinträchtigte. Darum spielt dieser Bau in der Typengeschichte der europäischen Barockarchitektur eine besondere Rolle, die in dem inhaltsvollen Aufsatz von Rose zum ersten Mal ins richtige Licht gerückt wird. Eberhard Hempel stellt in einer gründlichen und sachlichen Studie die Geschichte der Entstehung der „Spanischen Treppe“ in Rom dar. Mit der Arbeit von Hans Kiener über die „Klassizistische Form im 19. Jahrhundert“ klingt die Reihe der Aufsätze wohllautend aus. In einer klassizistisch reinlichen Sprache setzt Kiener den positiven Wert und die Problematik der Baukunst zu Beginn des 19. Jahrhunderts auseinander, mit gewichtiger Betonung des barocken Elements des Klassizismus. Der Klassizismus war wie eine plötzliche Erstarrung und Vereisung des fluktuierenden Lebens des Barocks.

LITERATUR

Louis Sponsel, Der Zwinger, die Hoffeste und die Schloßbaupläne zu Dresden. Dresden 1924, Verlag Stengel & Co.

Unter diesem Titel hat Jean Louis Sponsel, der vor kurzem in den Ruhestand getretene Direktor des Münzkabinetts und des Grünen Gewölbes zu Dresden, ein umfangreiches, aus einem Textband und einem Tafelband mit nahezu hundert Bildtafeln bestehendes Werk herausgegeben, das, nach jahrzehntelanger Arbeit vollendet, als das eigentliche Lebenswerk des namentlich durch seine Werke über die Frauenkirche in Dresden, über die Abteikirche zu Amorsbach und über Sandrarts Teutsche Akademie vorteilhaft bekannten Verfassers anzusehen ist.

Dem Verfasser wie dem Verleger, die das inhaltreiche und anregende Werk herausgebracht haben, sind Kunst und Wissenschaft zu Dank verpflichtet. Dem Tafelband, der schon vor einer Reihe von Jahren erschienen war, ist der Textband ohne den er kaum gewürdigt werden konnte, erst jetzt gefolgt. Vermißt habe ich nur ein Namensregister. Dem Gesamtgefüge des außerordentlich eindringlichen und in seinen Folgerungen fast immer überzeugenden Textes merkt man es hier und da an, daß er zu verschiedenen Zeiten und nicht völlig aus einem Zuge entstanden ist. Aber die häufigen Wiederholungen derselben Dinge in den verschiedenen Abschnitten, die sich aus der Art der Entstehung des Werkes erklären, wirken nicht einmal ermüdend, sondern klärend und werden jedenfalls dem einmaligen Leser willkommen sein.

August der Starke, der ritterliche, kunstsinnige und baulustige König von Polen und Kurfürst von Sachsen, Matthias Daniel Pöppelmann, der große deutsche Baumeister, und dessen Meisterwerk, der Dresdner Zwinger, die eigenartig vornehme Bauschöpfung, um die sich das ganze Werk dreht, stehen im Mittelpunkte der gründlichen, ja, erschöpfenden Untersuchungen Sponsels, die ein inhaltreiches, farbenprächtiges, sittengeschichtlich und kunstwissenschaftlich gleich anziehendes Stück deutscher Kultur der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts vor uns aufrollen.

Der Zwinger zu Dresden! Wer ihn nicht kennte, vermutete wohl alles Andere eher unter diesem Namen, der ihm von seinem Platz zwischen den Festungsmauern geblieben, als den heitersten, offensten und luftigsten Festbau seiner Zeit. In meinen frühen Jünglingsjahren, in denen wir klassizistisch auf die Antike oder romantisch auf die Gotik schwuren, gingen wir noch mit Nasenrümpfen an diesem Wunderbau deutschen Spätbarocks vorüber, dessen Stil selbst Semper noch als Rokoko bezeichnete. Erst seit Hettner 1874 sein Werk über den Zwinger veröffentlichte, feierte seine streng organisch und doch blühend erwachsene Schönheit ihre Auferstehung in unseren Herzen. Heute beklagen wir nur, daß die ganze großstädtische Umgebung, die den Zwinger unter dem Vortritt von Sempers neuem Museum überragt und erdrückt, seine ursprüngliche, ganz auf Naturfreilicht berechnete Leichtigkeit belastet und daß unglückliche Erhaltungs- und Wiederherstellungsversuche seine ebenso feine und natürliche wie üppige Sandsteinplastik ihrer besten Reize zu berauben drohen.

August der Starke! Man hat ihn als Verschwender, dessen Ausgaben für Bauten, Feste und Kunstwerke seinem Land das Lebensmark entsogen, gebrandmarkt, und man hat ihn als weitsichtigen Vater des Vaterlandes gefeiert, dessen Ausgaben die Zukunft seinem Volke überreichlich verzinst habe. Mit Spannung darf man dem neuen Buche entgegensehen, das Cornelius Gurlitt über August den Starken schreibt, dessen ganzer weltgeschichtlichen Bedeutung es gerecht zu werden verspricht. Überzeugt aber wird man schon jetzt dem Bilde des Königs gegenüberstehen, wie es uns aus Sponsels eingehender, überall urkundlich begründeter Schilderung entgegentritt. Das damalige kursächsische Oberbauamt wird wohl recht gehabt haben, wenn es dem König in alleruntertänigsten Eingaben wiederholt das Sprunghafte, Unüberlegte, selten auf die Deckung der Kosten Bedachte seiner immer

neuen Bauunternehmungen vorhielt; und sein Volk wird wohl gewußt haben, weshalb es unter der Last des Aufwandes seufzte, den er z. B. im Jahre 1719, als Teuerung und Hungersnot herrschten, aus Anlaß der Vermählung seines Sohnes, des Kurprinzen, mit der Wiener Kaisertochter trieb. Sponsel sagt: „Der von der Bürgermiliz und dem Militär eingerichtete Sicherheitsdienst war nicht nur erforderlich wegen der starken Einquartierung und dem großen Fremdenzustrom, sondern wohl auch wegen befürchteter Unruhen der Einwohner". Gegen den Vorwurf, Ludwig XIV. nachahmen gewollt zu haben, aber nimmt Sponsel August den Starken entschieden in Schutz. Die ritterliche Festfreude, die sich von den eigentlichen Turnieren des Mittelalters zu dem Ringstechen und Karusselreiten der zahmeren Neuzeit bekehrt habe, sei von jeher eine Besonderheit des sächsischen Hofes gewesen; und die Formen dieser Festspiele, die sich in mythologisch-poetische Verkleidungen zu hüllen, aber auch volkstümliche Bauernwirtschaften darzustellen liebten, seien von denen des französischen Hofes ganz verschieden und, soweit sie nicht aus Italien stammten, durchaus deutschen Ursprungs gewesen.

Matthias Daniel Pöppelmann! Gerade in bezug auf ihn hat Sponsel manches neue beigebracht. Hat man ihn bisher als Sachsen, ja als Dresdner, angesehen und aus dieser Herkunft auch seinen künstlerischen Charakter zu erklären gesucht, so weist Sponsel urkundlich nach, daß er 1662 in der guten westfälischen Stadt Herford zur Welt gekommen und erst im Alter von vierundzwanzig Jahren in Dresden angestellt worden war. Daß er hier nicht schon 1733, wie einige neuere Schriftsteller angeben, sondern erst 1736 gestorben, hatte Sponsel schon früher dargetan.

Die herrschende Stellung, die Pöppelmann als erster Architekt Augusts des Starken unter der stets einem höheren Militär vorbehaltenen General-Intendanz des Generals Graf von Wackerbarth, dem Jean de Bodt folgte, im Dresdner Kunstleben einnahm, tritt in Sponsels Untersuchungen noch heller als bisher hervor. Die Bedeutung Zacharias Longuelunes, selbst für den Bau des „Japanischen Palais", tritt dagegen zurück. Sponsel hebt besonders hervor, daß Pöppelmann sich in der Dresdner Bauschule entwickelt habe, deren Hauptschöpfung zur Jugendzeit unseres Meisters Johann Georg Starkes fest und klar aufgerichtetes und festlich reich geschmücktes Palais im Großen Garten war, daß die üppig schwellende und doch duftig und luftig angehauchte Art seines Zwingers daher keineswegs der eigentliche oder ausschließliche Stil des Meisters, sondern nur die besondere, dem besonderen Zweck des Gebäudes dienende Bauweise sei, die er in diesem Einzelfalle mit genialem baukünstlerischem Gefühl für die richtigste gehalten habe, daß daher aber auch die Ausfälle, die August III. gleich nach seines Vaters Tode in dem vielbesprochenen Bau-Reglement von 1733 gegen die Verwilderung im Bauwesen, was mehr amtlich als künstlerisch gemeint sei, und gegen die Überladung der Bauten mit Bildwerken an ungeeigneter Stelle, die im Zwinger durchaus nicht zu finden sei, gerichtet habe, keineswegs, wie man seit Dohmes Ausführungen zu wiederholen pflegt, auf Pöppelmann und seinen Zwinger gemünzt gewesen sein können. Daß diese Ausfälle im allgemeinen der nach dieser Zeit immer nüchterner klassizistisch werdenden baukünstlerischen Gesinnung eines jüngeren Geschlechts entsprungen waren, bleibt deshalb aber doch bestehen.

Die Baugeschichte des Zwingers tritt in Sponsels neuem Werke besonders anschaulich hervor. Nicht erst 1711, wie in der Regel zu lesen, sondern schon 1709 wurde der Bau begonnen; und nicht schon 1722, wie man annimmt, sondern erst 1732 war er vollendet gewesen.

Der schon früher erfolgreich von Sponsel bekämpften Ansicht, daß der Zwinger als Vorhof eines großen, in gleichem Stil gehaltenen nordwärts bis an die Elbe vorzurückenden Königsschlosses gedacht sei, wird durch seine neueren Untersuchungen vollends der Boden entzogen. Die erhaltenen Schloßbaupläne anderer, jüngerer Architekten, von denen namentlich der Gaetano Chiaveris in Verbindung mit dessen köstlicher katholischen Hofkirche hervorzuheben ist, scheinen beim ersten Anblick, da sie sich in der Tat an die offene nördliche Seite des Zwingerhofes anschließen, allerdings für jene frühere Ansicht zu sprechen. In Wirklichkeit verhielt es sich jedoch beinahe umgekehrt. Der Garten-Festbau des Zwingers war, unabhängig von früheren Schloßbauplänen, bereits vollendet, als der Nachfolger Augusts des Starken den freilich niemals ausgeführten Plan faßte, ihn als Vorhof zu einem neuen, bis zur Elbe hinabreichenden Schlosse zu verwerten. Die Entwürfe verschiedener Architekten für diesen Bau, die Sponsel veröffentlicht, sind kunstgeschichtlich keineswegs belanglos und kulturgeschichtlich lehrreich.

Soweit die Kunstgeschichte sich aber an die ausgeführten Schöpfungen hält, die künstlerisch unmittelbar genossen werden können, wird sie vor allem noch die Baugeschichte des Zwingers selbst ins Auge fassen.

Ursprünglich verdankt der heitere Arkaden-Galerie- und Pavillonbau seine Entstehung dem Wunsche Augusts des Starken, eine Orangerie anzulegen. Als Orangerie war der älteste Teil des Baues, seine westliche Schmalseite, gedacht, die sich mit ihren Arkaden-Galerien zwischen feinen Eckpavillons, denen sich erst später der überaus prächtige Mittelpavillon gesellte, an den hohen Festungswall anlehnt, der sie noch heute stützt. Die einfach ausgestatteten inneren Säulenhallen sollten

im Winter die weither verschriebenen Orangenbäume beherbergen, die im Sommer den Gartenhof vor dem Gebäude schmücken sollten. Dieser Westbau war ursprünglich keineswegs als eine Seite eines raumumschließenden, an seinen Schmalseiten ausgebauchten Rechteckbaues, sondern als Abschluß einer gärtnerischen Tiefenperspektive, von Osten aus gesehen, gedacht.

Während der Bauzeit des Jahres 1711 faßten der König und Pöppelmann den Plan, das ganze Gelände vom Hohen Wall ab nach Osten bis an das Taschenberg-Palais und die Sophienkirche heran gärtnerisch zu erweitern und mit architektonisch eingefaßten Anlagen auszustatten. Hand in Hand mit diesen Plänen vollzog sich die Erweiterung der Zweckbestimmung der ganzen Anlage. Es ergab sich von selbst, daß sie nicht nur für Gartenschmuck, sondern auch für die ritterlichen Sportspiele jener Zeit wie geschaffen sei, die bisher teils auf dem Altmarkt, teils in dem eigens für sie erbauten Amphitheater, teils an noch anderen Plätzen stattgefunden hatten. Schon 1714 bezeichnet der König den Bau nicht mehr als Orangerie, sondern als den „auf hiesiger Festung zu unserem Pläsier angefangenen Bau". Bei dem Weiterbau, der sich zunächst auf die Südarkaden mit ihrem großartigen Durchgangspavillon in der Mitte und ihren schmucken Eckpavillons erstreckte, trat die Bestimmung des Baues als Arena immer mehr in den Vordergrund. Die einstöckigen Galerien und die zweistöckigen Pavillons, deren rhythmischer Wechsel dem Bau seine künstlerische Gliederung verlieh, sollten die Zuschauer aufnehmen und zur Erholung der Kämpfenden dienen, wurden außerdem aber schon jetzt zur Aufnahme der Königlichen Sammlungen bestimmt. In seinem 1721 herausgegebenen Kupferstichwerk über den Zwinger berichtet Pöppelmann, der König habe für seine schöne Orangerie einen bequemeren Platz (in der „Herzogin Garten") gefunden und daher den Zwinger hauptsächlich zur Aufnahme der Sammlungen bestimmt.

War die ganze Anlage ursprünglich mehr im Sinne der Renaissance als des Barocks empfunden gewesen, so wurde ihre Ausgestaltung nach der Studienreise, die Pöppelmann 1710 nach Rom und Neapel gemacht, besonders seit der 1716 erfolgten Erbauung der sogar mit Wandkaskaden ausgestatteten Südseite, der der Wallpavillon der Westseite folgte, immer mehr im Sinne eines durchaus selbständig nachempfundenen römischen Barocks durchgeführt. Der Abschluß der Gesamtanlage an seiner östlichen Stadtseite durch eine Bauanlage, die der der westlichen Wallseite entsprach, wurde erst seit 1718 beschlossen und in Angriff genommen Für die Hochzeitsfeierlichkeiten im September 1719 wurde dann alles in großer Eile, wenn auch zum Teil nur vorläufig fertiggestellt. Was in Stein nicht rechtzeitig vollendet werden konnte, wurde zunächst in Holz ausgeführt, um erst später in Stein ersetzt zu werden. Am 15. September 1719 wurde der Zwinger in seiner Eigenschaft als Arena mit dem Fest der vier Elemente eingeweiht, die ein „Ring- und Quintanrennen" in Gestalt verschiedener Quadrillen veranstalteten. Am 20. September folgte ein Jahrmarktsfest, zu dem Kaufleute, Schauspieler und Sänger aus der Stadt hinzugezogen wurden.

Von den Sportfesten, die in den folgenden Jahrzehnten im Zwinger abgehalten wurden, werden namentlich das Ringrennen von Figuren der italienischen Commedia d'Arte im Jahre 1722, dann aber auch die berühmten Feste der Jahre 1728, 1738 und 1748 hervorgehoben.

Daß der wunderbar klare bauliche Organismus des Zwingers durch sein überaus reiches plastisches Bildwerk nicht überwuchert, sondern gehoben wird, empfindet jeder, der ihn betritt. Balthasar Permosers, des großen Salzburgers, Anteil an der plastischen Ausschmückung des Baues ist bekannt. Von Permosers Mitarbeitern im Zwinger erkennt Sponsel die Deutschen Kirchner und Thomas an, bezweifelt aber die Nachricht, daß auch der französische Bildhauer Coudray beteiligt gewesen sei.

Der östliche Portalpavillon erhielt seinen plastischen Schmuck erst 1785—88 durch den Bildhauer Johann Baptist Dorsch. Als in der Revolution 1849 der Brand des alten Opernhauses den Ostpavillon des Zwingers, der mit ihm in Verbindung stand, in Mitleidenschaft gezogen und auch einen Teil seines Bildwerks zerstört hatte, wurde dieser, natürlich vollends in fremdem Stil, durch Bildhauer aus der Schule Hähnels erneuert.

Arg hat schon das achtzehnte, dann aber das neunzehnte Jahrhundert dem künstlerischen Eindruck des Zwingers mitgespielt. Jammerschade ist es, daß Gottfried Semper, anstatt seinen Plan, an der offenen Nordseite des Zwingerhofes einen im Sinne guter Städtebaukunst gehaltenen Prachtplatz zu schaffen, an dessen Ostseite das Galeriegebäude dem Theater gegenüber gelegen hätte, von den sächsischen Ständen gezwungen wurde, die Nordseite des Zwingers mit seinem ihm jedenfalls viel zu nahe auf den Leib gerückten massiven Museumsbau zu schließen; schade, daß die Vasen und Knäblein, die die Galerien, ihre langen Linien belebend, krönten, im Siebenjährigen Kriege zerstört wurden; schade, daß die Wasserkünste, die die ganze Anlage durchspülen und umrauschen sollten, wegen der zur Zeit ihrer Entstehung mangelnden Wasserkraft wohl niemals in volle Tätigkeit getreten sind; schade, daß die ganze Anlage aus der ländlich-gärtnerischen Umgebung, in der sie entstanden, mitten in die Großstadt versetzt wurde! Aber freilich, der künstlerische Zauber, der den Bau umweht, ist unverwüstlich. Mag man die Wiederkehr des Zeitgeists, dem der Zwinger entsprungen und geweiht war, auch nicht wün-

schen, weltvergessen und traumdurchwoben, wie er daliegt, entführt er uns in ferne Märchenwelten, in denen das Räumliche zugleich malerisch, das Malerische zugleich räumlich wirkt und Baukunst und Dichtkunst unversehens in eins verschmelzen. *Karl Woermann*

Wilhelm Hausenstein, Fra Angelico. Mit 55 Tafeln. München, Kurt Wolff Verlag.

Von dem nervösen und preziösen Schriftsteller Hausenstein hätte man sich alles andere eher erwartet als ein Buch über Fra Angelico. Bei diesen schimmernden und schillernden Kapiteln hat man nicht nur das Gefühl, daß sie mehr in eine literarische Revue gehören, sondern man fragt sich überhaupt, wer dieses Buch lesen soll und wird. Weder dem Wissenschaftler ist mit ihm gedient, noch wird der normale kunstfreudige Laie an dem leider immer manierierter werdenden, mit unschönen Wortbildungen durchsetzten, fremdwortüberhäuften Stil des Autors Gefallen finden. Viel Fleiß scheint mir hier vertan. Ja noch mehr. Das vom Verlag wundervoll ausgestattete, in den großen trefflichen Lichtdrucktafeln einen wirklichen Genuß vermittelnde Werk wird auf Jahre hinaus manch anderer gründlichen Arbeit über den Frate den Weg versperren.

Gewiß steckt auch in diesem Buch manch feinsinnige Bemerkung, der Esprit des so beweglichen Autors ist überall wirksam. Aber man wird dieser Arbeit in keiner Weise froh; der Verfasser ist zu sehr mit vorgefaßten Ideen an seine Aufgabe herangetreten. So wurde er nicht wie Fra Angelico Diener einer großen Kunst, sondern selbstherrlich, in dem Bemühen auch hier schöpferischer Literat zu sein, stellte er sich selbst vor seinen Helden. Daher kommt es, daß Hausenstein seine Behauptungen von der geringen und nichts bedeutenden Weiterentwicklung des Frate ebenso im Verlauf seines Buches einschränken und berichtigen muß wie seine Bemerkungen über Fra Angelico als Freskenmaler.

Es stimmt weder, daß die Kunst Fra Angelicos eine Restaurierung giottoscher Anschauung bedeutet, noch daß sie eine letzte Rückkehr in den Ikon ist. Die Art des Frate, das Räumliche durch die Körper zu bilden, seine ganze Raumanschauung überhaupt hat nichts mit Giotto zu schaffen und das übrige noch weniger. Die Innigkeit als einen besonderen Zug der Dominikaner zu bezeichnen geht wohl schwer an. Ganz gewiß steckt noch sehr viel Gotisches in der Kunst des Meisters, aber es wird nicht mit klaren Worten und eindeutigen Begriffen die Art dieser Gotik gekennzeichnet und somit kommt das Wesentliche in der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung des Künstlers gar nicht zur Geltung: seine Mission nach der Revolution eines Masaccio ausgleichend zu wirken und den harmonischen Übergang von der älteren zur neueren Richtung zu ermöglichen, das Ideal-Geistige der älteren Kunst zu wahren und das durch Masaccio gewonnene Neuland langsam und sachgemäß an- und auszubauen. Wie bedeutend der künstlerische Fortschritt schon in frühen Werken Fra Angelicos gegenüber der vorangegangenen Generation, vor allem gegenüber Lorenzo Monaco ist, beweist nichts einfacher als ein Vergleich seiner frühen Marienkrönung und der Darstellung Lorenzos in den Uffizien. Welch ein Unterschied macht sich schon hier nicht nur in der Zeichnung, sondern in der ganzen räumlichen Auffassung geltend! Die letzte Harmonie zwischen neuem Naturalismus und älterem Spiritualismus, der ungemein sichere Takt des malenden Mönchs wird von Hausenstein keineswegs völlig verstanden. So ist das Urteil, daß die Haltung der Zellenfresken in San Marco illustrativ-buchmäßig seien, weil sie nicht das nötige äußere Ausmaß hätten, ebenso verfehlt wie die Behauptung, daß die berühmte Tafel mit der „Kreuzabnahme“ nur eine „größere Miniatur“ sei! Nirgends ist sich Fra Angelico der Aufgaben des Tafelbildes mehr bewußt gewesen als hier, und seine Neuerungen liegen nicht nur auf dem Gebiet gewisser naturalistischer Details, sondern gerade im Kompositionellen. Dies im einzelnen auszuführen geht über den Rahmen einer Buchbesprechung hinaus. Es wurde schon gesagt, daß die Betonung des Ikonhaften in der Hausensteinschen Formulierung unannehmbar ist. Die feierlichen Bilder des Florentiners besitzen eine Wärme des gotischen gefühlten Bildes und eine sich mit dem frommen Betrachter unmittelbar in Verbindung setzende persönliche Art, die von dem strengen, überpersönlichen Ikon ganz verschieden ist.

Man gewinnt aus der Lektüre des Buches den fatalen Eindruck, daß der Verfasser zu rasch gesehen hat, manchmal mit vorgefaßter Meinung an die Bilder herangetreten ist, so namentlich bei der schon erwähnten großen „Kreuzabnahme“. Auf dem ikonographischen Gebiet scheint er nicht recht zu Hause zu sein, sonst hätte er nicht über die im Anklang an die Gregorsmesse geschaffene Darstellung des Schmerzensmanns die geistvollen Bemerkungen auf S. 89 gemacht. Die Art, wie leise versucht ist die Hand von Meister und Schülern zu trennen, gewinnt bei der Kritik des Triptychons des „Jüngsten Gerichts“ in Florenz fast etwas Komisches. Der Engelreigen ist von dem Meister, die Hölle von einem unbegnadeten Schüler: „die Verzweiflung ist nicht seine Sache. Seine Sache ist nicht das Geschrei, nicht die breitmäulige Grimasse“. Dies ist doch wohl kein kunstkritisches Verfahren.

Über das Kolorit und über die Behandlung des Lichtes hätte man gerne viel mehr erfahren. Wenn man den Frate mit den Buchkünstlern in Verbindung bringt, so hätte man zeigen müssen, daß er nicht so sehr von dem Miniator gelernt hat, sondern daß er im besten und eigentlichsten Sinne des Wortes ein Illuminator war. *August L. Mayer*

Tancred Borenius, The picture Gallery of Andrea Vendramin. (British School at Rome.) London 1923, Medici Society Ltd.

Für das Erkennen und die Bereicherung unseres Wissens um die großen Meister hat sich das Studium der alten Galleriewerke schon oft von unerwartetem Nutzen erwiesen. Aber diese zusammenfassenden Publikationen historischer Kabinette gehen selten über das achtzehnte Jahrhundert zurück und führen uns also nur in Sammlungen, deren Stücke von ihren Urhebern und ihrem Ursprungsort zeitlich und räumlich schon allzu weit getrennt sind, um nach solcher Unterbrechung der Überlieferung die Zuschreibungen als absolut bindend erscheinen zu lassen.

Alte Inventare wieder könnten von größtem Wert sein, wenn sie nur zu ihren Aufzählungen auch die Anschauung durch Bilder ermöglichen würden; dadurch ist ja das Teniersche Galleriewerk oder Bouchardons plastische Gallerie von geradezu unschätzbarem Wert.

Vielleicht ist seit van Dycks Reiseskizzen in Chatsworth kein so wichtiger Bericht über alte Kunstwerke, die noch am Platz ihrer Entstehung und in dem Milieu ihrer Tradition verblieben waren veröffentlicht, wie das Inventar dieser Sammlung des Andrea Vendramin, das hier unter den rühmlichen Publikationen des englischen Instituts in Rom von Tancred Borenius vollständig reproduziert und mit wertvollen Anmerkungen versehen, herausgegeben wird.

Andrea Vendramin, kein sehr bekannter Träger dieses berühmten Namens, den zu Beginn des 17. Jahrhunderts etwa zehn Mitglieder des Geschlechts nach alter Überlieferung führten, lebte um 1620 in einem Hause am Großen Kanal bei San Gregorio, nicht weit von der heutigen Stelle der Salute. Vincenzo Scamozzi kannte, nach seiner „Idea della architettura universale" von 1615 diese Sammlung; neben 140 Statuen, Büsten, Torsen, Reliefs, Vasen, geschnittenen Steinen und Medaillen, Arbeiten alter und neuer Plastik besaß Andrea Vendramin etwa 140 Bilder bedeutender Meister, mag also ein würdiger Nachfolger jenes Gabriele Vendramin gewesen sein, dessen großartige Sammlung noch aus der Glanzzeit venezianischer Kunst der Anonimo Morelliano uns zur schmerzlichsten Neugier in einer Art Inventar überlieferte.

Ridolfi scheint ihn 1648 noch persönlich gekannt zu haben. Andrea Vendramin hatte von seiner Sammlung einen umfänglichen Katalog machen lassen, der 1702 auf der Auktion des holländischen Büchersammlers Bentes in Amsterdam figurierte und aus 16 Teilen bestand. Uns interessiert, daß der erste Band mit den Bildern, der hier publizierte, im British Museum bewahrt wird, der zweite mit den Skulpturen kam in die Berliner Museums-Bibliotkek. Die einzelnen Blätter enthalten in Federzeichnungen mit Bister laviert Aufnahmen der Bilder, öfters zwei übereinander, mitunter ein größeres oben mit zwei kleineren darunter arrangiert; vielleicht ist damit die alte Anordnung wiedergegeben. Die Bilder, die oben hängen, schließen für venezianische Gewohnheit auffallend häufig halbrund ab, so daß man an ihre Umgestaltung aus dekorativen Gründen denken kann, die ja leider oft in alten Galerien vorgekommen ist.

Die Zeichnungen, obwohl in der lockeren Manier des 17. Jahrhunderts, treffen den Stil der Originale leidlich treu, man könnte sie also in vielen Fällen identifizieren — aber das Vernügen an solch liebenswertem kunstgeschichtlichen Gesellschaftsspiel wird empfindlich getrübt durch die Tantalus-Qualen des Forschers, der mit besten Willen und Suchen fast vor jeder Seite des Inventars sein ignoramus zu gestehen hat. Ob es ein ignorabimus zu bleiben hat, darf man der Zukunft anheimstellen; aber groß sind die Hoffnungen nicht mehr. Denn hier haben wir keine Publikation, die wort- und wertlos Bilder herausgibt, sondern als Verfasser des Textes zeichnet Tancred Borenius, dessen Forschungen wir so manche Bereicherung unserer Kenntnis italienischer Kunst zu verdanken gewohnt sind; und London ist seine Operationsbasis, zur Kenntnis venezianischer Kunst durch den Zusammenfluß so vieler Denkmäler und Kenner wohl der beste Platz.

Mit den Resultaten, die wir aus van Dycks immer noch nicht genügend ausgenütztem Skizzenbuch schon gewannen und immer noch zu hoffen haben, lassen sich die aus diesem Inventar natürlich nicht vergleichen. Dort hat ein großer Meister das ihm Gemäße ausgewählt, um es in eigenen Werken weiterwirken zu lassen; es war schlechthin nur das Bedeutendste, was er notierte. Dafür überliefert uns das vorliegende Inventar dieser mehr zufälligen Sammlung Ahnungen von primitiven Kostbarkeiten der venezianischen Schule, die man noch nicht allzu lange beachtet und darum läßt sich immerhin noch manche glückliche Entdeckung und Bestimmung von Borenius hingebender Arbeit erwarten. Und dazu die besondere Fülle Giorgione genannter Werke, unter denen eines oder das andere damals noch diesen Namen mit Recht getragen haben könnte. Von heute bekannten großen Kunstwerken in dieser Sammlung wäre zu notieren: Palmas Berliner Curtisane im Fenster, allerdings Kniestück und oben halbrund geschlossen (Pl. 39). Dann Carianis leidenschaftliche Venus in Hampton Court (Pl. 31), ein Christuskopf, Brustbild der Bellini-Schule (Pl. 9) heut in der Sammlung Dr. J. Seymour Maynard, London.

Von den vielen Bellini-Werken, die zum Teil mit ihren alten Signaturen abgebildet sind, ließ sich eines wenigstens annähernd in dem Schulbild einer Madonna des Fogg Art Museum wiedererkennen. Es bleibt ein aufregender Rest hier in Venedig be-

sonders beachtenswerter Attributionen unter den Bildern des Inventars. Wenn nun dem Herausgeber gegenüber nur Anerkennung des Gebotenen am Platz ist, so mag hier statt der Kritik der Versuch einer bescheidenen Nachlese folgen. Vielleicht ist es auch nicht ohne Wert, bei diesem oder jenem der abgebildeten und verschollenen Werke darauf hinzuweisen, wie es auf spätere Meister gewirkt hat, so daß, wenn es selbst zugrunde gegangen sein sollte, seine Energie sich erhielt um bis auf unsere Zeit noch spürbar zu bleiben.

Hier die Nachlese:

Pl. 4. Männliches Bildnis mit Bart und Mütze, dem Palma Vecchio zugeschrieben, hat viel Verwandtschaft mit einem, dem G. B. Castiglione zugeschriebenen Bild eines Senators in Brüssel. (Fierens-Gevaert: la peinture au Musée Ancien de Bruxelles, p. 136.)

Pl. 6. Junge Frau mit Haarnetz: möglicherweise Bartolommeo Veneto, aber erinnert mehr noch an Costa.

Pl. 7. Männliches Bildnis mit Bart „Raffael d'Urbino Pitte". „di sua propria mano". Wenn auch nicht überzeugend in der Zuschreibung, so ist es doch beachtenswert, daß in Venedig um 1620 ein bärtiges Bildnis als das Raphaels selbst gelten konnte. Bald darnach zeichnete van Dyck das weibliche Bildnis der Sammlung Czartoryski; Pontius stach es als schönstes Jünglingsbild und setzte Raphaels Namen darunter.

Pl. 8. Sebastian, Halbfigur. Die kräftige Gestalt steht sehr ähnlich auf dem zwischen Tizian, Giorgione und Sebastiano strittigen Bild der Madonna mit Heiligen im Louvre.

Pl. 11. Palma Vecchio, Johannes der Evangelist mit dem Buch aufblickend. Das Vorbild für die bekannte Darstellung Domenichinos.

Pl. 12. Tizian: Schmerzensmann, Halbfigur nahezu genau von van Dyck in seinem Skizzenbuch notiert.

Pl. 13. Die Madonna mit Heiligen, in Halbfiguren. „Tizian". Hier entspricht die hl. Katharina genau der Figur in dem unbedeutenden Madonnenbild der Liechtenstein-Galerie, das Wickhoff Tizian selbst zugemutet hat.

Pl. 16. Konzert bei Mondschein; Borenius meint darin Savoldo zu erkennen. Die aufblikkende Alte mit der Geige trägt ganz den Typus, der in der vlämischen Schule weiterlebt.

Pl. 21. Junger bärtiger Mann, schräg angelehnt, ohne Attribution. Borenius fühlt sich an Franciabigio erinnert. Bei dieser schräggegelnden Beweglichkeit sollte man, zumal in Venedig, eher an Lotto denken.

Pl. 26. „Titiano di sua mano", Brustbild, der Kopf gesenkt, mit einer Kette um den Hals. Eine solche Unterschrift, kaum 50 Jahre nach Tizians Tode, ist in Venedig gewiß nicht leicht zu nehmen. Wir hätten damit einen neuen Typus des alten Tizian mit der ihm so bedeutungsvollen Kette, zu den bekannten Selbstporträts und dem Profilbildnis in van Dycks Radierung.

Pl. 35. „De Titiano", ein Schreiber: er hält mit leicht aufgesetzter linker Hand ein Papier auf dem Tisch fest, erhebt wartend und mit seitwärts gleitendem Blick auf den Beschauer die Feder. Mir scheint diese genrehafte lyrische Beweglichkeit nicht Tizians Art; vielmehr könnte dies interessante Berufsporträt ein Gegenstück zu Morones Schneider sein.

Pl. 45. Ohne Attribution: Jüngling in spanischen Wams mit kleinem Federbarett. Könnte Parmegianino sein.

Pl. 47. Paris Bordone: ein junger Ritter in phantastischer Rüstung, nach links gewendet. Das Bild könnte Rembrandt bekannt gewesen sein. Die Minerva der Eremitage wiederholt in gewohnter Abwandlung diese Komposition.

Pl. 60. Ohne Attribution: Bärtiger Mann mit Kappe, Brustbild erinnert sehr an das kurz abgeschnittene venezianische Bildnis im Kaiser-Friedrich-Museum (Kabinett James Simon, Nr. 9).

Pl. 61. Zwei Tondi mit Theseus am Grab seines Vaters und Mucius Scaevola; ohne Attribution, aber sicher veronesisch.

Ll. 63. Ohne Attribution: Johannes der Täufer, Halbfigur fast im Profil nach rechts. Mag Rembrandt bekannt gewesen sein; vgl. den Pilger der Sammlung Kann.

Pl. 64. „Lorenzino", Schlafender Amor: Interessant als Zeugnis für diesen seltenen Künstler. Das Motiv ist ganz das des Christkindes von Dürers Rosenkranzbildnis.

P . 69. Ohne Attribution: Junges Mädchen mit dem Gewand schräge auf einer Schulter, nach links herabblickend, entspricht vollkommen der Flora und Salome Tizians.

Oskar Fischel

P. Durrieu, Les très belles heures de Notre-Dame du Duc Jean de Berry (mit 30 Taf. in Lichtdruck). Paris 1922.

Als außerordentliche Veröffentlichung der französischen Miniaturengesellschaft (Société fr. de reprod. de manuscr. à peint.) ist vor kurzem der 3. Teil des berühmten Gebetbuches für den Herzog von Berry ausgegeben worden, dem die „heures de Turin" und die „heures de Milan" entstammen. Es handelt sich um den Teil, der

von der Handschrift getrennt wurde, bevor die van Eyck daran arbeiteten (heute im Besitz des Barons Maurice de Rothschild in Paris). Die zahlreichen Vollbilder, mit denen der Band geschmückt ist, gehören zwar der vorvaneyckischen Stilstufe an, sind aber ebenfalls von hoher entwicklungsgeschichtlicher und künstlerischer Bedeutung. Wie sich aus den Abbildungen unzweifelhaft ergibt und wie auch Durrieu mit Nachdruck betont, rühren sie von Jacquemart de Hesdin her, wohl dem besten Buchmaler vor den Brüdern Limburg und van Eyck. Da die für J. de H. beglaubigten Handschriften mit ihrem prachtvollen Bilderschmuck nur zum kleinsten Teile veröffentlicht sind, wird man aus den über 20 Bildern des Rothschildfragmentes und denjenigen, die in dem Turiner und Mailänder Fragment verstreut sind, die Kenntnis des hervorragenden Künstlers schöpfen müssen. Dank der Zuschreibung Durrieus, die vermutlich auch die Urheberschaft Hesdins am „Parement de Narbonne“ sichern wird, wird man einmal, wenn die zahlreichen beglaubigten Arbeiten des Künstlers veröffentlicht sind, eine Buchmalerwerkstatt in einem Umfange überblicken können, wie sonst nicht mehr im 14. Jahrhundert. Der Rothschild-Band enthält am Schlusse auch zwei neue Miniaturen des Paul von Limburg. Zur Geschichte des Gebetbuches bringt der Text neue Aufschlüsse, die auch für die Eyckforschung von Wert sind. *F. W.*

Dimand, Die Ornamentik der ägyptischen Wollwirkereien. Verlag Hinrichs, Leipzig.

Die Arbeit soll ein Versuch sein, den Ursprung der ägyptischen Textilornamente und der Stilprinzipien zu erörtern, insbesondere festzustellen, wo hellenistische und wo orientalische Kunstgebiete ihren Einfluß auf die ägyptische Textilornamentik geltend gemacht haben. Beginnend mit einer kurzen, kritischen Übersicht über die hauptsächlichen bisherigen Veröffentlichungen gibt der Verfasser zunächst eine Übersicht der kulturgeschichtlichen Voraussetzungen für die ägyptische Kunst des ersten nachchristlichen Jahrhunderts. Hier würden den Verfasser eine gründlichere Kenntnis der altägyptischen Geschichte vor mancherlei Schiefheiten in der Darstellung bewahrt haben, doch mögen diese zum Teil in der gar zu übertriebenen Knappheit der Darstellung begründet sein. Der nächste Abschnitt, der der Entwicklung der Gewandverzierung bei den Ägyptern, Babyloniern, Assyrern, Chetitern, Griechen, Skythen, Persern und Römern gewidmet ist, trägt noch gar zu sehr den Charakter der Dissertation. Offensichtlich hat der Verfasser versucht, die Dissertation etwas lesbarer zu gestalten und die vielen gesammelten Einzeltatsachen auch äußerlich in eine zusammenhängende Darstellung zu bringen. Diese Absicht ist ihm noch nicht recht gelungen. Das gilt leider ebenso für den Hauptteil, in dem das Ornament untersucht werden soll. Hierher hätte auch eine Feststellung gehört, welche dieser Textilornamente auf Alt-Ägyptisches zurückgehen. Das kann vielleicht später einmal nachgeholt werden. Das Buch ist, was Einband, Druck und Tafeln anlangt, ausgezeichnet vom Verlage ausgestattet worden. *Walther Wolf*

Der Verlag Schoetz & Parrhysius, Berlin, hat die dankenswerte Aufgabe unternommen, in zwangloser Folge Arbeiten über Einzelgebiete der griechischen Kunst erscheinen zu lassen. Als letzter Band erschien „Das Relief bei den Griechen“ von Gerhart Rodenwaldt, dem Generalsekretär des Archäologischen Instituts. Das Leitmotiv der Arbeit ist der Gedanke, daß das Relief dekorative Kunst und als solche zum Dienen bestimmt ist. „Wie ein begleitendes Instrument sich der Stimme des Gesanges anpaßt und sein Höchstes darin sucht, ihrem Rhythmus und Klang sich unterzuordnen und sie, wo dies notwendig erscheint, zu ergänzen, so dient auch die dekorative Kunst dem größeren Zwecke, die ihre Hilfe braucht.“ Diesen Gesichtspunkt im Auge behaltend verfolgt R. das Relief auf der Stele, am Tempel als Metopen-Fries- und Giebelrelief, als Grab- und Weihrelief und endet beim Pergamenischen Altar und den neuattischen Reliefbildern. Die Darstellung ist außerordentlich gedankenreich, und die Art, wie R. das Thema von der oben angegebenen Seite anfaßt, erweist sich als überaus fruchtbar, so daß auch der Freund der neueren Kunst das Buch mit großem Nutzen lesen wird. Diesen dürfte eine Reihe trefflich gewählter Vergleiche besonders anziehen. Neben dem Verfasser gebührt den Verlegern Dank, die für die wirklich ausgezeichnete Ausführung der 124 Tafeln und einen geschmackvollen, gefälligen Einband Sorge getragen haben. *Walther Wolf*

SAMMLUNGEN

Aus rheinischen Museen und Kunstausstellungen

In Essen ist die bekannte Sammlung Walter Kirchhoff aus Wiesbaden (Nolde, Heckel, Felix Müller usw.) im Städtischen Museum (Hans-Goldschmidthaus) zur Schau gestellt. Crefeld bringt im Kaiser-Wilhelm-Museum eine umfassende August-Macke-Ausstellung aus dem Bonner Nachlaß dieses Künstlers. In Barmen wurden die Galerie-Bestände des Kunstvereins neu geordnet und eine Kollektivausstellung des aus Barmen gebürtigten Adolf Erbslöh (München) eröffnet. In Düsseldorf fand im Kunstverein eine bemerkenswerte Ausstellung des Nachlasses von Professor Max Volkhart statt,

die alles rechtfertigte, was in der letzten Nummer dieser Zeitschrift über diesen Künstler gesagt wurde. Bei Flechtheim: eine sehr reizvolle Ausstellung von Aquarellen und Zeichnungen Deutscher und Franzosen; Dérain und Kokoschka, sind besonders würdig vertreten. Die städtische Galerie erwarb von Kokoschka, gleichfalls durch Flechtheim, ein Hauptwerk: das vor zehn Jahren entstandene große Bildnis des Wiener Musikers Hauer. Die Neuordnung, von der neulich die Rede war, hat sich auch auf die alten Bestände erstreckt und besonders bei den Düsseldorfern vieles in neuartige Beleuchtung gebracht. Neben Schirmer und Knaus mit den prickelnden Damenbildnissen der Düsseldorfer Zeit tritt der frühe Oswald Achenbach geradezu beherrschend hervor. Niemand kennt rheinische Kunst des vorigen Jahrhunderts, der nicht auf seltsam verschütteten Wegen den Zugang zu diesem Künstler fand, den erst die Gründerzeit und alles, was ihr folgte, in Routine und Langeweile verstrickte. Ernst te Peerdt, vor allem G. von Bochmann, beide sehr schön vertreten, verdanken ihm viel. Eine entzückend frische Niederrhein-Landschaft kleinen Formats von Theodor Hagen stammt noch aus der Düsseldorfer Zeit, da auch dieser Künstler zum Schülerkreis O. Achenbachs gehörte. Aus den Anfängen der Düsseldorfer Schule — das Depot enthält mehr davon — ein meisterliches Porträt von Leutze und zwei ganz frühe Ölbildchen Adolf Schroedters von geradezu Wienerischer Anmut und Heiterkeit. In all diesen Dingen steckt hundertmal mehr rheinische Art und rheinisches Leben als in der sogenannten „Heimatausstellung" der Kölner Messehallen, die gänzlich kritiklos zusammengebracht alle Errungenschaften des „Fremdenverkehrs" und nicht auszurottender verstaubter „Rheinromantik" vereinigt. Muß ich sagen, daß diesem Unternehmen die Führer des Kölnischen Kunstlebens gänzlich fernstehen? Aber da die ganze diskreditierende Kölner Schau ausgerechnet ins kritische Berlin verpflanzt werden soll, ist dieses Warnungssignal angebracht. Obschon es sich, wie aus der Gesamtbezeichnung der Ausstellung hervorgeht, nicht um eine eigentliche Kunstausstellung handelt. *C.*

Aachen. Der bekannte Maler und Professor an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf Heinrich Nauen hat zum Gedächtnis an seinen am 17. Juli vorigen Jahres im Alter von 40 Jahren auf Burg Drove bei Düren verstorbenen Freund und Gönner, den feinsinnigen Sammler neuzeitlicher deutscher und französischer Gemälde, Edwin Suermondt, dem städtischen Suermondt-Museum ein Gemälde seiner Hand geschenkt. Das umfangreiche Bild stellt den bekannten Vorgang aus der griechischen Mythologie dar, wie Ganymed auf dem Idagebirge vom Adler des Zeus in den Olymp emporgehoben wird. Das Bild bedeutet eine wertvolle Bereicherung der modernen Galerie des Aachener Museums. *K.*

Hamburg. Die Kunsthalle konnte im Laufe des Jahres einige Lücken ihres Bestandes glücklich ausfüllen. Es wurden vor allem in letzter Zeit beim Ankauf Meister des 18. Jahrhunderts berücksichtigt. So erwarb die Galerie ein umfangreiches, bedeutendes Gemälde von G. B. Piazzetta „Die eingeschlafene Hirtin", ferner zwei kleinere Werke von Januarius Zick: Die hlg. Ursula mit einer Fahne zwischen zwei anderen weiblichen Heiligen, nach Dr. Feulner der Entwurf für das Altarblatt des linken Seitenschiffes der Klosterkirche Ottobeuren von 1766. Das zweite Bild stellt Christus am Kreuz und Magdalena dar. Vorausgegangen waren Erwerbungen einer Beweinung Christi von Batoni aus den vierziger Jahren des 18. Jahrh., zweier Landschaften von J. Fr. Beich und eines Bildnisses von Francis v. d. Myn.

Die Reihe der Feuerbachschen Bilder erfuhr eine wesentliche Bereicherung durch das Bildnis Nannas, Bianco Cappello genannt, 1868 datiert, nach Allgeyer 1864 bereits gemalt. (Klass. d. Kunst, S. 102). Es bildet eine schöne Ergänzung zu der Mandolinenspielerin von 1865. Während Feuerbach hier Nanna einen lieblichen sinnigen Charakter in der Art einer Idylle gibt, zeigt die Bianco Capello den ganz ernsten klassischen Stil des Künstlers.

Die französischen Impressionisten waren seit Lichtwarks Zeiten nicht sonderlich gut in der Kunsthalle vertreten. Er hatte wohl einige treffliche Einkäufe gemacht, aber es fehlten doch besonders charakteristische Höhepunkte der Entwicklung. Die Leihgabe der Sammlung Theodor Behrens hilft über dieses Manko weg. Es ist gelungen, aus diesem Bestande als wichtigstes Stück Manets „Nana", ein Hauptbild der Richtung, und Cézannes Arbeiter am Seinestrand für die Kunsthalle zu sichern. Dazu kommt aus anderem Privatbesitz eine Waterloo Brücke in London von Monet aus seiner späteren Zeit.

Der Saal der französischen Impressionisten macht z. Zt. einen besonders repräsentativen Eindruck, wie man ihn in einer anderen Galerie kaum finden dürfte. Die Bayr. Staatsgalerie schickte als Ersatz für Gemälde, die sie für ihre große Ausstellung entliehen hat, drei van Goghs (darunter das Selbstbildnis), zwei Cézannes (Selbstbildnis und Bahndurchstich), einen Renoir und einen Munch.

Auch die deutschen Impressionisten erfuhren einen Zuwachs durch Corinths „Nach dem Bade" (Sammlung Behrens) und durch Liebermanns Dr. Naumann.

Von den Jüngsten kamen Bilder von Hofer, Heckel, Schmidt-Rottluff und Kokoschka (Windsbraut) hinzu. *D.*

Das Museum der Stadt Ulm wird im Laufe dieses und des nächsten Jahres einem größeren Umbau unterzogen. Der Kernbau, das alte Kichelhaus mit seinen schönen Renaissancedecken, wird, wie bisher, die Sammlung älterer Kunst umfassen und zwar im Untergeschoß die vorgeschichtliche und alemannische Sammlung, im 1. Stock die Denkmäler der mittelalterlichen Kunst, im 2. Stock die Denkmäler der Renaissance und des Barocks. Der zu diesem Hause gehörende Laubenhof wird in seinem Umgang hauptsächlich die kunstgewerblichen Fachsammlungen bergen. Die beiden Dachgeschosse des mächtigen Hauses werden für die Unterbringung der geschichtlichen Sammlung der Stadt ausgebaut. Der 2. Hof des Hauses erhält Oberlicht und wird künftig die wechselnden Ausstellungen des Kupferstichkabinetts bergen. Nach Westen hin ist das Museum durch den Zukauf des dem Rathaus die Front zukehrenden Hauses am Taubenplatz wesentlich vergrößert worden. Dieser westliche, aus zwei Häusern bestehende Block wird in seinem Untergeschoß künftig die Bibliotheks-, Arbeits- und Vortragssäle umfassen. Der 1. Stock wird die Kunst des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts enthalten, während der 2., teilweise mit Oberlicht ausgestattete Stock, für die modernen Sammlungen bestimmt ist. Die Oberlichträume des Schwörhauses werden wechselnden Ausstellungen dienen. Durch diesen Umbau dürfte dem Raumbedürfnis der sich mächtig ausdehnenden Sammlungen der Stadt, wenigstens für eine Anzahl von Jahren, Genüge getan sein. *B.*

AUSSTELLUNGEN

Frühjahrsausstellung der Berliner Akademie der Künste

Wenn diese Vorführung ein getreues Bild von dem gegenwärtigen Stande der deutschen Kunstproduktion geben soll, so wirft sie auf diese kein besonders erfreuliches Licht. Es geht hier zu wie im Deutschen Reichstage: Ein großes Halloh und wenig positive Leistungen. Der Mehrzahl der Künstler fehlt das Bewußtsein, daß die Ehre der deutschen Kunst von ihnen vertreten werden soll. Ihr Ehrgeiz reicht nicht weiter als aufzufallen. Noch nie wohl waren gute und fruchtbare künstlerische Ideen so rar wie jetzt, und selten ist das einer Ausstellung zugeführte Material mit so wenig Überlegung verwendet worden. Wie konnte man nur die Ungeschicklichkeit begehen, den an sich vortrefflichen Bronzekopf des Reichspräsidenten von dem Breslauer Robert Bednorz inmitten der wüstesten der hier vorhandenen Sonderausstellungen, zwischen den Kakophonien von Schmidt-Rottluff aufzustellen! Wollte man symbolisch eine Situation andeuten? Diese Sonderausstellungen überhaupt! Ein paar seiner lebensvollen Porträtköpfe, sein Marathonläufer, hätten sicherlich eine günstigere Vorstellung von der Begabung des 70jährigen Max Kruse erweckt, als dieses Massenaufgebot seiner sämtlichen Schöpfungen, durch das nur bewiesen wird, daß sein Talent allein auf der Seite des Genrehaften lag. Auch die Sonderausstellung Georg Kolbes dient nicht zur Empfehlung des Künstlers. Man sieht den begabten Plastiker mehr und mehr in Manier versinken. Die feine seelische Anmut, die seine Schöpfungen sonst auszeichnete, wird einem verkünstelt modernen Stil geopfert. Und Max Pechstein gewinnt nicht, wenn er seine ledergelben Bordellakte und karikierten Bildnisse in Massen vorführt. Man wird niemals Meister, wenn man sich darauf beschränkt, immer nur talentvoll zu bleiben. War es schließlich nötig, Wilhelm Steinhausens leise Kunst durch die Umgebung, in der sie hier erscheint, recht absichtlich totzuschlagen? Höchst angreifbar ist ferner die Methode, anständige bürgerliche Kunst, wie sie etwa von Hans Herrmann und Julius Jacob gemacht wird, zwischen Bildern extremster Richtung vorzuführen.

Wenn doch die Maler, die etwas gelernt haben, sich häufiger entschließen könnten, Bildkompositionen zu liefern. Wie schnell würde die Unfähigkeit gewisser Moderner, die mit dem Schlagwort „Rhythmus der Farbe und Linie" beständig jonglieren und nichts Positives leisten, offenbar werden! Paul Plontke ist unter den auf dem Boden der Tradition stehenden Malern fast der einzige, der in seiner „Anbetung der Könige" und in einer „Krankenheilung" Kompositionen in höherem Sinne gibt. Als Maler freilich wiederholt er nur das wiederholt von ihm selbst Gesagte. Neu für Berlin und als Malerei eine an sich ausgezeichnete Leistung ist Otto Dix' „Schützengraben". Von ferne glaubt man eine Darstellung des in Farben glühenden Meeresgrundes zu sehen; beim Nähertreten entdeckt man eine Höhle des Grauens voll Blut, Verwesung, Leichen, Eingeweiden und Körperteilen. Eine gemalte Propaganda gegen den Krieg, die nicht die Spur eines ästhetischen Gewissens verrät. Vielleicht erteilt die Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten dem Maler einmal einen entsprechenden Auftrag. Er wird an dem Gegenstand sicherlich kein Ärgernis nehmen und den ekelhaftesten Krankheitserscheinungen vermutlich die überraschendsten malerischen Reize absehen. An eigenen, ehrlichen und zugleich anständigen künstlerischen Gesinnungen herrscht in dieser Ausstellung überhaupt ein bedenklicher Mangel. Unter den Malern findet man solche bei Magnus Zeller, dem Seelensucher, bei Erich Büttner, Max Neumann, Josef Bato, Franz Lünstroth, Philipp Franck, Linde-Walther, Max Fabian und Georg W. Rößner, der in dem Bildnis einer jungen Dame im Grünen beweist, daß Bescheidenheit und gute Kunst sehr

gut zu vereinigen sind. Bei Willy Jaeckels „Sonne im Föhrenwald" konstatiert man die feinste Naturempfindung, aber auch die Abwesenheit jeden Gefühls für Farbe.

Unter den Bildhauern steht Ernst Barlach an erster Stelle. Er gibt in kleinem Format große Form, die bis ins Letzte mit Seele und Kraft erfüllt ist. Dinge wie „Das Grauen", „Der Verschwender", „Die Schwangere" und „Der Tänzer" vermag keiner seiner zahlreichen Nachahmer, an denen es auch hier nicht nicht fehlt, zu erreichen. Keiner weiß wie er sich geistig so zu konzentrieren, daß er für den stärksten Ausdruck eine so überraschend einfache Form findet. In traditioneller Weise betätigen sich erfolgreich Fritz Kleinson, dessen schöner weiblicher Akt „Versonnen" dem Porträtkopf Wilhelm von Bodes vorzuziehen ist, E. Scharff, Arnold Rickert, I. v. Jakimow, Ernst Wenck und Richard Engelmann.

Von den übrigen Ausstellern braucht man nicht zu sprechen. Sie zeigen das von ihnen Gewohnte, und es ist zwecklos, ihnen zu bestätigen, daß sie je nachdem, Gutes oder Verfehltes geleistet. Zu bedauern bleibt nur, daß im wesentlichen Arbeiten Berliner Künstler vorgeführt werden. Warum setzt die Akademie nicht ihre Mitglieder in München, Dresden, Stuttgart, Karlsruhe und Düsseldorf in Bewegung? Sie kann die Bedeutung ihres Daseins für die deutsche Kunst nicht besser beweisen als dadurch, daß sie nicht engherzige lokale Politik treibt, sondern die vaterländische Kunst in ihren besten Vertretern zur Anerkennung zu bringen sucht. *H. R.*

Hamburg. Unter den Hamburger Ausstellungen war in der letzten Zeit nur eine bemerkenswert, und zwar die Gedächtnis- und Nachlaßausstellung, die die Firma Heumann in ihren Räumen Thomas Herbst (1848—1915) gewidmet hat. Herbst verdiente auch außerhalb Hamburgs mehr gekannt zu sein. Gelegentlich seines Todes hat Ahlers-Hestermann, der ihm persönlich nahe stand, eine ausgezeichnete Würdigung Herbsts erscheinen lassen; später hat Rosenhagen einen Aufsatz über ihn veröffentlicht. Herbst ist keine rein lokale Hamburger Angelegenheit. Man ist, da Lichtwarks Enthusiasmus manchmal auf diesem Gebiet etwas zu lebhaft war, argwöhnisch geworden. In diesem Falle ist es nicht nötig. Herbst ist als jahrelanger Weggenosse Max Liebermanns mit der Entwicklung des deutschen Impressionismus eng verknüpft. Nach den Jahren bei Steffeck setzten sie gemeinsam ihre Studien in Weimar bei Verlat fort, darauf wandte sich Herbst nach Düsseldorf und traf in Paris wieder mit Liebermann zusammen. Auch in München blieben sie zusammen. Dann trennten sich endgültig die Wege; Liebermann siedelte 1884 nach Berlin über und Herbst kehrte in die Heimat zurück. Hier hat er dann sein eigentliches Stoffgebiet entwickelt: Landschaften, Menschen und Tiere der holsteinischen Marsch. An Anerkennung und Käufern hat es ihm in Hamburg nicht gefehlt; so war er denn der leidigen Aufgabe enthoben, Ausstellungen zu beschicken. Da er auch nicht verstand, die Presse für sich in Bewegung zu setzen, ist seine Kunst einem weiteren Publikum eigentlich nicht lebendig ins Bewußtsein gedrungen.

Die Ausstellung umfaßte viel Unbekanntes aus Privatbesitz, wo man den Künstler suchen muß. Wenn die bedeutenden Hauptwerke auch fehlten, so vermittelten gerade die interessanten Studien der Frühzeit eine gute Vorstellung seiner Entwicklung. In dieser Periode bevorzugt er dunkle, ernste Farben: Dunkelgrau, Rostbraun, silbriges Grün. Die Arbeiten erinnern unmittelbar an Schuch, den frühen Trübner. Entscheidenden Einfluß haben Corot, auch Mauve und Maris auf ihn gehabt. Man spürt das an der tonigen Behandlung weiter Wiesengründe, der duftigen Färbung der Bäume, an dem schwebenden Reiz der feuchten Luft. Bei aller Leichtigkeit, mit der Herbst die Form seiner Objekte gibt, gerät er nirgends ins Weiche, Zerfließende. Eine sehr abgewogene Bildarchitektur und ein feines Gefühl für die Massenverteilung im Rahmen bewahrt ihn davor. Das hat er vor allem seiner Pariser Schulung zu verdanken. So offenbart sich auch in der Einzelform der geborene Maler, dem die Farbe mit erstaunlicher Sicherheit aus dem Pinsel fließt. Das zeigten gerade diese frühen Landschaften, Kühe auf der Weide, Kanal zwischen Wiesen, eine kleine Schiffswerft. Hier konnte man ein empfindliches Gefühl für Tonabstufungen beobachten, das einer hohen Malkultur entstammt. Liebermann ist gewiß die umfassendere Persönlichkeit, kräftiger, origineller; allein vom rein farbig-malerischen Eindruck gesehen, übertrifft Herbst ihn mehr als einmal. In den neunziger Jahren und noch später hellte sich seine Palette im Zusammenhang mit der einsetzenden Freilichtmalerei auf, er bevorzugte nun lichte Farben, leuchtendes Rot neben Blau, helles Grün und Gelb. Interessant war die Beobachtung, daß er bei einem Motiv aus Venedig versagte: die Wirkung war süßlich, der Versuch, mit Hilfe farbiger Segel südliche Stimmung zu erreichen, mißlang. Die Farben seiner Palette waren nur auf die heimatliche Landschaft abgestimmt.

Sein Gebiet war nicht groß, aber er hat es so kultiviert, daß er ihm die intimsten Reize hat entlocken können. Zum bloßen „Heimatkünstler" ist er nie herabgesunken. *D.*

München. Die diesjährige Ausstellung im Glaspalast unterscheidet sich von den letztverflossenen nur unwesentlich. Die Verteilung der Räume auf die Künstlergruppen ist mit löblichem Konservatismus die gleiche geblieben,

löblich, weil man sich auf diese Weise rasch zurechtfindet und sich im Begrüßen des Bekannten, leider Allzubekannten, nicht gestört fühlt. Ob das für die Hebung des Gesamteindruckes die richtige Methode ist, bleibt jedoch fraglich, denn manches Bild gewänne in neuer Umgebung und Gruppierung neuen Reiz. Und das zweite wäre, daß die Künstlervereinigungen wieder die Gepflogenheit aufnähmen, ihrer Richtung zugehörige Künstler aus dem übrigen Deutschland zur Ausstellung aufzufordern. Niemand hätte von einer solchen interdeutschen Darbietung größeren Nutzen als die Künstler selber. Nur durch regen Wetteifer, durch gegenseitigen Ansporn kann die beängstigende Stagnation des künstlerischen Lebens überwunden werden. Engherzigkeit und Kleinlichkeit in der Kunstpolitik hat sich schon in den deutlichen Anzeichen einer Inzucht geltend gemacht und wird sich, wenn nicht bald energischer Wandel geschaffen wird, bitter rächen. Es geht nicht an, die Initiative für Darbietungen, die das Schaffen außerbayrischer Künstler zeigen sollen, allein dem Kunsthandel zu überlassen. Die Münchner Künstlerschaft besitzt im Glaspalast eine Stätte, die gestattet, ohne Hintansetzung eigener, berechtigter Interessen, auch den Belangen der allgemeinen deutschen Kunst zu dienen. München hat, wie kein anderer Ort Deutschlands, das Recht darauf, daß dies geschieht. Es wird sich dabei zeigen, daß die Münchner Künstlerschaft zwar der großen führenden Persönlichkeiten entbehrt, daß aber das allgemeine Niveau nach wie vor das anderer Städte bedeutend überragt. Die gefestigte und immer noch tragfähige malerische Tradition gibt auch den Schwächeren einen Halt, der ihnen ein Mitschreiten in der breiten Masse gestattet. Anderswo entwickeln sich die Individualitäten vielleicht schneller und präziser, hier bedarf es starker eigener Kräfte, um sich zu behaupten. Auch heuer bestätigt der Glaspalast diese Beobachtung: einige wenige Persönlichkeiten von eigenem Gepräge und nicht gewöhnlichen Format — es sind alte Namen — und im übrigen ein achtbarer Durchschnitt. Leider bedeutet die Breite der Übersicht keine Vertiefung des Eindruckes. *Hl.*

Der Münchner Kunstverein begeht sein hundertjähriges Bestehen durch eine Serie von Ausstellungen, in denen die Geschichte des Vereins noch einmal abgerollt wird. Die erste dieser Darbietungen, die am Jahrestag der Gründung (16. Februar) eröffnet wurde, umfaßte die Zeit bis 1850. Die Einheitlichkeit dieser die Frühzeit des 19. Jahrhunderts umfassenden Schau war bedingt von den geschichtlichen Voraussetzungen. Denn diese erste Periode war ein Überblick über die eng zusammengehörige Gruppe von Künstlern, die in bewußter Opposition gegen die Akademie sich im Kunstverein vereinigten, um ein Forum zu gewinnen, von dem aus sie für ihre Ideen werben konnten. Hier im Kunstverein erfolgte der erste enge Zusammenschluß zwischen Künstler und Publikum, der in der ganzen Folgezeit das Münchner Kunstleben anregte und für das Dasein der Stadt bestimmend wurde. Ein einheitlicher Drang nach Realität in der Kunstdarstellung und Anschauung, eine scharfe Abkehr von den ideologischen, naturfernen und einer bürgerlich-ehrlichen Gesinnung so abstrakt und gezwungen erscheinenden Akademierichtung führte die Adam, Heß, Stieler, Quaglio, Bürkel usw. zusammen. Dieser Chor von gleichgeschulten und klanglich verwandten Stimmen ergibt erst die achtunggebietende Fülle und Stärke der Bewegung. Die erste Ausstellung war darum von überraschender Kraft und Jugendlichkeit, eines fügte sich zum anderen, in gegenseitiger Stützung schien das ganze Niveau gehoben.

Die Basis des Kunstvereins hat sich gegen die Mitte des Jahrhunderts mehr und mehr verbreitert, die Gegensätzlichkeit zur Akademie schwand völlig, nachdem dort, parallel zu der gesamten Entwicklung, der Naturalismus zum Durchbruch kam. Schließlich wurde der Kunstverein die ständige Ausstellungsmöglichkeit, die die verschiedensten Richtungen anzog. An die Stelle des geschlossenen Charakters trat eine mehr summarische Vollständigkeit. Die Ausstellungsleitung mußte bei ihrer zweiten Ausstellung, die den Jahren 1850—1875 gilt, um nur überhaupt ein einigermaßen zusammengehöriges Bild der Zeit zu geben, wesentliche Abstriche machen und sich auf die Künstler beschränken, die als Vertreter des Neuen gewissermaßen die Spur für die kommende, für München wichtigste Gruppe treten, und aus dieser eine Anzahl Künstler, deren Aufstieg schon in den siebziger Jahren beendet ist. Daß man sich in der Hauptsache an das Studienmaterial hielt, entsprang der gleichen Überlegung. Die gemeinsame Note konnte so stärker zum Klingen gebracht werden. Und außerdem ergab sich ein künstlerischer Eindruck von größerer Ursprünglichkeit und Frische, als es durch die Ausstellung von Bildern doch meist beträchtlichen Umfangs und oft fragwürdigen Qualitäten möglich gewesen wäre. Eine Skizze von Piloty dokumentiert deutlicher, was er seinen Schülern geben konnte und gegeben hat, als etwa sein Kolumbus in der Schackgalerie; ein Interieur Grützners zeigt fast symptomatisch, wie solid diese Art Malerei unterbaut hat — das gleiche bei Defregger, Gysis, Hagen, Matthias Schmid und so manchen anderen. Ganz besonders nachdrücklich erscheint die Landschafterschule mit

Schleich, Lier, Seidel, Wenglein. Und zwischen hinein als zusammenfassende Persönlichkeit Spitzweg, von dem aus die Fäden weiterhin zu der gesamten europäischen Malerei der Zeit laufen. Der Kunstverein hat auf eine gewisse Vollständigkeit nicht verzichten und seiner Chronikpflicht genügen wollen und darum Namen für diese Gelegenheit ans Licht gezogen, die ebenso schnell wieder verschwinden werden. Aber auch für eine solche negative Konstatierung ist man aus historischen Gründen dankbar, und diese Mühe ist somit nicht vergebens gewesen. *Bl.*

Die Ausstellung der Neuen Sezession, die zwar unter dem gleichen Dach, im Glaspalast, stattfindet, hat immer wieder den Vorteil der Übersichtlichkeit und Geschlossenheit für sich. Der Kreis der Aussteller ist auf die Zahl der Mitglieder und einige Gäste beschränkt, so daß den prominenteren Persönlichkeiten kleine Kollektivdarbietungen gegönnt werden können. Dadurch bekommt die ganze Veranstaltung ihre Betonungen, einen gewissen Rhythmus, der dem Genuß zugute kommt und die Individualitäten deutlicher gegeneinander abhebt. Es entsteht eine anregende Spannung, Gespanntheit, die man den einzelnen Kunstwerken anzurechnen gewillt ist. Bleibt auch vieles im Problematischen stecken und überwiegen die Versuche die abgeschlossenen Lösungen, achtunggebietend ist immer der Ernst und die Intensität mit der eine Reihe von Künstlern ihren Zielen zustreben. In diese vordere Reihe gehören Caspar, Gött, dann Heß, Unold, Caspar-Filser, Brüne, Schinnerer, Teutsch, Kopp, Feldbauer, Troendle, die alle an der Verfeinerung ihrer Ausdrucksform arbeiten und jeder in seiner Art vorwärts gegangen sind. Die kleine Kollektion Coesters ist von besonderem, wenn auch nicht allzu nachhaltigem Reiz. Nebensächlichkeiten fehlen auch hier nicht. Eine nicht unbeträchtliche Zahl ist in Programmen festgefahren und findet noch nicht den Entschluß, sich den eigenen Gaben anzuvertrauen. Der graphischen Kunst Kubins hat man breiten Raum gewährt, ohne damit den Eindruck zu vertiefen. Die Grenzen dieser Begabung zeigen sich in aller Deutlichkeit, und über dem Ganzen liegt eine verbrauchte Luft. Auch hier keine Entwicklung mehr, ein Zeichenstil, der doch nur vereinzelt über eine allerdings hohe Manier hinausreicht. Die Plastiken von de Fiori, Koelle und Kronseder haben neben den drei Büsten von Scharff (Wölfflin, Corinth, Liebermann), die durch die energische plastische Form und eine schlagende Charakteristik überlegen sind, einen schweren Stand. *Bl.*

Berlin. Die Galerie Dr. Goldschmidt — Dr. Wallerstein, zeigt in ihrer Sommer-Ausstellung eine Reihe neuer Gemälde von Bela Czobel, sowie Einzelwerke von Lyonel Feininger, Erich Heckel, Oskar Kokoschka, Otto Mueller, Emil Nolde, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff und Gustav Wolff.

Frankfurt a. M. Die Sommerausstellung in der Galerie Schneider am Roßmarkt bringt Einzelwerke von: Altheim, Andreotti, Beithan, Burger, Coste, Dumler, Dill, Egersdörfer, Hagemeister, Hagen, Harburger, Happ, Höffler, Hugo Kauffmann, Luckhardt, Rabending, Roßmann, Seebach, Scholderer, Schütz, Steppes, Steinhausen, Hans Thoma, Thomassin, Vinea u. a. m. Im Graphischen Kabinett ist eine Kollektion sehr feiner Radierungen von Ferdinand Dörr, Karlsruhe ausgestellt.

Dresden. In der Galerie Arnold ist eine Ausstellung der Freien Sezession Berlin veranstaltet worden, enthaltend: Zeichnungen und Aquarelle der bekannten älteren, sowie der jüngeren, vielfach noch unbekannten Mitglieder. Außerdem ist eine Gruppe der Dresdner Mitglieder angefügt und einiger Dresdner Gäste.

Karlsruhe. Trübner-Ausstellung. Für nächstes Jahr bereitet die badische Kunsthalle eine umfassende Ausstellung von Werken Wilhelm Trübners vor. Da der Tod des Künstlers in die Kriegszeit fiel, war es bisher noch nicht möglich, sein Gedächtnis mit einer großen Ausstellung zu ehren. Dieses Versäumnis soll nunmehr nachgeholt werden, indem Werke des Künstlers aus allen Schaffensperioden zu einer Gesamtausstellung vereinigt werden. Museen und Privatbesitz haben ihre Unterstützung bereits zugesagt.

PERSONALIEN

Karl Woermann, heute der Nestor deutscher Kunstwissenschaft, hat am 4. Juli sein 80. Lebensjahr vollendet. Dresden als die Stätte der jetzt vierzigjährigen Tätigkeit des geborenen Hamburgers als Galeriedirektor und Forscher, als Förderer des geistigen und geselligen Lebens der Stadt hat diesen Tag nicht vorübergehen lassen, ohne ihm verehrungsvollste Anerkennung seines Lebenswerkes zum Ausdruck zu bringen. Woermann, der Düsseldorfer Professor der Kunstgeschichte, wurde 1882 als Nachfolger des Historienmalers Julius Hübner zum Leiter der Dresdner Gemäldegalerie berufen, als erster Kunsthistoriker auf einen bisher nur als Sinekure für verdiente Kunstakademielehrer vorbehaltenen Posten. Mit ihm zog, wie es die praktische Erfahrung schon längst forderte, ein fachmännisch gebildeter Mann als Leiter einer der bedeutendsten deutschen Sammlungen ein, der als erster in Dresden mit

dem Wissen und dem Rüstzeug des modernen Kenners und Historikers eine Sichtung und zugleich eine Popularisierung der weltberühmten Sammlung unternahm. Sein wissenschaftlicher Katalog der Sammlung, der 1887 in erster Auflage erschien und in sieben weiteren Auflagen bis 1908 in steter Arbeit auf mustergültiger Höhe gehalten worden ist, bot in seiner historischen Gewissenhaftigkeit und der erschöpfenden Ausführlichkeit der kritiklosen, noch vom 18. Jahrhundert vererbten Phantastik seiner Vorgänger gegenüber den modernen Typus der Gattung, der nach reichlich 35 Jahren noch vorbildlich ist. Seine Forschungen über das Hauptwerk der Sammlung, die Sixtinische Madonna Raffaels, und ihre Geschichte haben mit dem vom 18. Jahrhundert vererbten Wust sentimentaler Überlieferung aufgeräumt und die Bedeutung dieses Werkes auf sicheren historischen Boden gestellt. Besonderer Mut wissenschaftlicher Objektivität hat damals für den neuen Leiter der Sammlung dazu gehört, das gefeierte deutsche Gegenstück zur Sixtinischen Madonna, Hans Holbeins „Madonna des Bürgermeisters Meyer", als alte Kopie nach dem neuaufgetauchten Darmstädter Original seines alten Nimbus zu entkleiden. In dieser wissenschaftlichen Erforschung der ihm unterstellten Sammlung hat Woermann fast 30 Jahre hindurch eine seiner vornehmsten Aufgaben als Galerieleiter gesehen. Die gleiche Gewissenhaftigkeit ist ihm auf dem wichtigen Gebiete der Erhaltung der Gemälde und ihrer Restaurierung Pflicht gewesen. Seinem Verständnis für solche Fragen ist es zu danken, daß in Dresden eine der einwandfreiesten Restaurierungsmethoden zur Tradition geworden und trotz der Sünden des 18. Jahrhunderts die Dresdner Sammlung eine der am besten gehaltenen Europas ist. Woermann hat von Anfang an mit der ihm eigenen Klarheit des Überblicks die Entwicklungsmöglichkeiten der Sammlung erkannt. So bedeutsame Stücke während seiner Amtstätigkeit als Ergänzung des älteren Bestandes zur Galerie gelangt sind, so hat doch der Nachdruck seiner Sammeltätigkeit auf dem für Dresden als alter Kunst- und Akademiestadt vor allem wichtigen Gebiet, auf dem Ausbau der bei seinem Amtsantritt noch sehr bescheidenen und ganz systemlosen Sammlung der Gemälde des 19. Jahrhunderts gelegen. Woermann hat den Grundstock einer Galerie neuerer deutscher Kunst geschaffen. Immer beengt durch die außerhalb wenig bekannten Schwierigkeiten sächsischer Verhältnisse, die chronische Geldnot des Staates, hinter der kulturelle Interessen stets an erster Stelle zurücktreten mußten, das eingefleischte Übel der Kommissionen, hat er von jeher klar die Notwendigkeiten einer fruchtbaren Weiterentwicklung der Sammlung erkannt. Die Forderung eines noch heute in weiter Ferne stehenden Neubaues für die modernen Gemälde, der bei der stetig wachsenden Raumnot eine Voraussetzung für die dringend nötige Reorganisation der Sammlung alter Gemälde und ihre wirkungsvollere, den modernen Ansprüchen genügende Darbietung war, ist schon vor vielen Jahrzehnten von ihm immer und immer wieder erhoben worden. Er hat durch die Sichtung des Bestandes des 18. Jahrhunderts und die Ausscheidung einiger hundert mittelmäßiger Bilder zuerst mit einer Reinigung der Sammlung Ernst gemacht.

Karl Woermann, der 1882 als erster seines Faches nach Dresden berufen wurde, hat nicht nur als Museumsfachmann, sondern als Kunsthistoriker im weitesten und universellsten Sinne gewirkt. Geben außer seinen Aufsätzen, die Fragen der Museumstechnik und der öffentlichen Kunstpflege behandeln, die in zwei Bänden gesammelten Aufsätze unter dem Titel „Von Apelles bis Boecklin und weiter" ein vielseitiges Bild des Galerieleiters, so reicht sein Lebenswerk, die sechsbändige „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker", deren dritte erweiterte Auflage während der Muße seit seinem Rücktritt vom Amt entstanden ist, weit über diese besondere mit dem Amt verbundene Tätigkeit hinaus als wahrhaft monumentale Leistung neuerer Kunstgeschichtsschreibung, wie sie höchstens einmal im Laufe eines Jahrhunderts zu entstehen pflegt. Der eigenartige Wert dieser großzügigen und umfassenden Gesamtdarstellung der Kunst aller Kulturvölker, der Ur- und Naturvölker beruht auf einer höchsten Objektivität, die sich von einseitiger philosophischer oder rein ästhetischer Anschauung fernhält und die sich beispielsweise auch in der Stellungnahme des Achtzigjährigen zur Kunst der jüngsten Gegenwart in klarer gemeinverständlicher Weise äußert. So ist dieses einzigartige, in kultivierter Sprache geschriebene Werk, schon als geistige Arbeitsleistung erstaunlich, wahrhaft d a s Lehrbuch der Kunstgeschichte für Lernende und Lehrende geworden, als das es vom Autor schon 1895 in seiner ersten Anlage gedacht war.

Aus Woermanns Schaffen spricht eine Persönlichkeit von einem Universalismus der Bildung und der geistigen Interessen, der ihn wie einen Erben Goethescher Traditionen erscheinen läßt. Die öffentliche Anerkennung als Spezialisten auf Einzelgebieten hat ihn nie gelockt, denn seine wissenschaftliche Beschäftigung mit der Kunst hat ihn von seinen Anfängen an auf die Darstellung weitester Zusammenhänge geführt. Nicht in einem vielschreiberischen Sinn, sondern von jenem Streben nach dem Umfassenden getragen, das dennoch streng sich auf den Boden der Tatsachen stellt, die eigene Person aber in würdiger Bescheidenheit ganz dem Dienst einer objektiven Wahrheit unterordnet. *Hans Posse*

Dr. Wilhelm R. Valentiner hat einen Ruf an das Museum in Detroit erhalten und wird im Herbst nach dort übersiedeln. Der bekannte Kenner der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts kehrt damit in seinen amerikanischen Wirkungskreis zurück, in dem er vor Ausbruch des Krieges als Curator am Metropolitan Museum zu New York so schöne Erfolge zu verzeichnen hatte. Das noch kleine, aber aufstrebende Museum in Detroit scheint ganz der Ort für einen Mann von Valentiners Initiative und organisatorischer Begabung. Für die Zukunft der wissenschaftlichen und künstlerischen Beziehungen zwischen Deutschland und Amerika eröffnet seine Berufung die erfreulichsten Perspektiven.

STATTGEFUNDENE VERSTEIGERUNGEN

London. Die Versteigerung von 45 Bildern aus dem Besitze der Princess Royal, die am 18. Juli bei Christies stattfand, bildete einen Abschluß der Londoner Saison, der auch in gesellschaftlicher Beziehung des Glanzes nicht entbehrte und in geschäftlicher das Urteil einer allgemeinen Befestigung des Kunstmarktes bestätigte. Die Sammlung bildete einst einen Teil einer am Ende des 18. Jahrhunderts von James Earl of Fife zusammengebrachten großen Kollektion, von der schon im Jahre 1909 150 Bilder bei Christies versteigert worden waren. Das Gesamtergebnis für die 45 Bilder betrug £ 13577.—. Den höchsten Preis — 4800 Gs. — erzielte ein Bildnis der Lady Mary Coke von Reynolds, während es ein weniger anziehendes, mehr repräsentatives Porträt in ganzer Figur des gleichen Meisters, Jane, Herzogin von Gordon darstellend, nur auf 1100 Gs. brachte. Raeburns Porträt des vierten Earl of Fife wurde mit 1450 Gs. zugeschlagen. Ein kleines, sehr interessantes Bildnis eines Geistlichen, auf Holz von der Hand des Meisters des Bartholomäus-Altars erzielte 1800 Gs., Mabuse, Herrenbildnis 150 Gs. und Quentin Matsys, Philosoph, 850 Gs. Ein Porträt Molières von Mignard kam auf 180 Gs.

Unter den der Versteigerung angegliederten Werken aus anderem Besitz waren die Engländer des 18. Jahrhunderts mit bedeutenden Bildern vertreten, so Reynolds mit seinem bekannten und oft ausgestellten „Venus und Cupido", das 2400 Gs. und seiner Lady Diana Beauclerc, die 3700 Gs. brachte. Ein Hoppner (Mrs. Augustus Philipps) erzielte 2800 Gs., Raeburn (Miß Davidson Reid) 3300 Gs. Von Werken der holländischen Schule sind hervorzuheben ein außergewöhnlich schöner Salomon van Ruysdael, Uferlandschaft mit reicher Staffage, der für den hohen Preis von 1650 Gs. fortging und ein Damenbildnis von Nikolaus Maes, datiert 1652, das 720 Gs. brachte. Ein prachtvoller Francesco Guardi, Markusplatz, voll signiert, kam auf 2100 Gs., ein zweiter, aber unsigniert, auf 800 Gs., ein Dogenpalast von Canaletto auf 370 Gs. — Weitere Resultate sind: eine Pietà von Quentin Matsys, eine zehnfigurige Komposition, 3900 Gs., ein Holbein zugeschriebenes Herrenportrait 380 Gs., Cosimo Rosselli, Anbetung der Könige 400 Gs. und ein Flötenspieler, der früher unter dem Namen des Velasquez ging, jetzt aber van Dyck zugesprochen wird, 600 Gs. *M.*

London. Es war bekannt, daß der Herzog von Westminster sich durch freihändigen Verkauf allmählich eines großen Teils seiner besten Schätze entledigt hatte, und so mußte sich naturgemäß das Interesse an der Versteigerung seiner Sammlung, die am 4. Juli bei Christies stattfand, auf verhältnismäßig wenige Bilder beschränken, die seiner Zeit mit dazu beigetragen hatten, ihren Ruf zu begründen. Dazu gehörte vor allem ein Poussin, eine Ruhe auf der Flucht, ein Werk, das im Jahre 1806 vom ersten Marquis von Westminster aus der Kollektion des Marquis von Lansdowne gekauft und durch Bartolozzis Stich populär gemacht war. Der erzielte Preis — 6200 Gs. — zeigte, daß sein realer Wert seinem alten Ruf treu geblieben war. Auch ein van Dyck, eine Madonna mit Kind und der Hl. Katharina, ein Bild, das früher in der Rekollektenkirche zu Antwerpen hing, erreichte eine stattliche Summe, nämlich 3000 Gs. Ein Johannes von Murillo, gleichfalls ein über hundertjähriger Besitz der Galerie, brachte es auf 1250 Gs., und eine mit dem Namen Memlings wohl kaum mit Recht bezeichnete thronende Maria mit Kind konnte 1750 Gs. erzielen. Weniger begehrt waren die aus Rubens' Werkstatt hervorgegangenen drei großen Gemälde aus der Folge jener acht, die, den Triumph des Abendmahls schildernd, einst als Vorbilder zu Wandteppichen von der Infantin Isabella beim Meister bestellt worden waren. Mit den erzielten Preisen von 650, 650 und 1000 Gs. erreichten sie die Limite nicht und wurden infolgedessen zurückgezogen. Aus der übrigen Reihe sind noch zu erwähnen: „Bellini", Madonna mit Kind und Heiligen 260 Gs., Pietro da Cortona, der Engel, Hagar in der Wüste erscheinend nur 130 Gs., Murillo, schlafendes Jesuskind 310 Gs. und die Begegnung Jakobs mit Laban 380 Gs., Poussin, die danksagenden Israeliten 440 Gs. und Kinderspiele 700 Gs., Rubens, Doppelporträt (angeblich den Meister selbst als den griechischen Maler Pausias mit Isabella Brant darstellend) 520 Gs., Andrea del Sarto, Porträt der Contessina Mattei 340 Gs., Paolo Veronese, Verkündigung 340 Gs.; Rembrandt, Zwei Gelehrte in Unterhaltung 2300 Gs., van Goyen, Ansicht von Nymwegen 460 Gs. und Dorf an einem Flusse 780 Gs., Jan Fyt, Wildstilleben 330 Gs., van der Heyden, die Universität von Leyden 480 Gs., Cuyp, Gesatteltes Pferd 400 Gs. und zwei ganz

kleine Watteaus in Kreisform, ein Menuett und ein ländliches Fest darstellend, die hohe Summe von 3000 Gs. *M.*

Versteigerung der Sammlungen des Grafen J. Pálffy in Bad Pistyan

Ein umfänglicher Lichtdrucktafelband mit einem beigelegten Textheft in deutscher und tschechischer Sprache unterrichtet über eine kunsthistorisch nicht uninteressante, aus 336 Nummern bestehende Sammlung, die in dem tschechisch gewordenen altberühmten Bad Pistyan am 30. Juni und 1. Juli versteigert worden ist. Unter den Gemälden aus Pálffyschem Besitz sind Bildnisse von Pierre Mignard und der Rosalba Carriera, gute Stilleben aus der Werkstatt und dem Schulkreis von Rubens, zwei biblische Historien von Maulpertsch, Landschaften von J. v. Ruisdael, S. v. Ruisdael und A. v. Everdingen, ein Schlachtenbild von Hughtenburgh (1717 datiert) und einige hübsche Bilder von Makart zu erwähnen. Die Sammlung enthält außerdem mehrere Wandgobelins und Teppiche, eine umfängliche Kollektion von Wiener Porzellan, Fayencen, Lackarbeiten, Bronzen, Plastiken, Uhren und Möbeln.

Die zur Versteigerung gelangten Kunstwerke bilden nur einen Teil, und nicht eben den wertvollsten, des bekannten Pálffyschen Kunstbesitzes. So wurden denn auch, trotz des aufgewandten Propagandaapparates, die Schätzungspreise bei weitem nicht erreicht. Verhältnismäßig am besten schnitt das Wiener Porzellan ab, das dem Taxpreise durchweg nahe kam. — Nachstehend einige der bemerkenswerteren Ergebnisse:

		Kronen
15, 16	Makart, Frühling und Herbst zus. . .	79000
48	Everdingen, Gebirgslandschaft	15000
61	Mignard, Maria Mancini (ganze Figur)	47000
88	„Rubens", Erzherzogin Isabella Eugenie	80000
94	„Tiepolo", hl. Anna und Maria	41000
84	„Guido Reni", Madonna	40000
85	„Guido Reni", Madonna	20000

Das Gesamtergebnis der Versteigerung beträgt ca. 3 Millionen Kronen. *V.*

München. Die Firma Hugo Helbing setzte (15. und 16. Juli) die an sich begrüßenswerten Bemühungen fort, den Münchner Kunstmarkt durch Versteigerungen in Bewegung zu halten und ihm einen einigermaßen verlässigen Maßstab für die Preisbestimmung zu liefern. Auch diesmal standen Bilder des 19. Jahrhunderts, vor allem der Münchner Schule, zum Verkauf, und zwar in einer, gegenüber der letzten Versteigerung gehobeneren Qualität, so wie sie durchschnittlich im Handel zu finden ist. Das Resultat der Auktion ist darum ein ziemlich richtiger Wertmesser für den größeren Markt. Nur selten wurde die Grenze von 1000 M. überschritten; Bilder, die über 1500 M. angeboten wurden, fanden keinen Käufer mehr. Dagegen relativ gut war der Absatz bis zu 500 M. In dieser Preislage konnte man allerdings schon recht gute Sachen namhafter Künstler haben. Über diese Grenze hinaus scheint sich vorerst der noch vorhandene Liebhaberkreis ungern verlocken zu lassen und der Kunsthandel wird mit dieser Tatsache für die nächste Zukunft rechnen müssen. *Hl.*

Frankfurt. Bei der Versteigerung von Bildern des 19. Jahrhunderts bei Bangel am 17. Juni war reges Interesse, und es kam zu Geboten, die vielfach die Friedenspreise überstiegen. Auffallend war wieder die Vorliebe für Künstler der Münchner Schule, besonders für Genremaler. So wurde für Defreggers kleine Bilder 1250 und 3300 Mk. bezahlt; für Grützner, Bruder Kellermann 2100, Hugo Kauffmann, Dorfzauberer 2300, Wilhelm v. Diez, Das ungleiche Paar 1100, Eduard Schleich, Chiemseelandschaft 3600 Mk. Die höchste Zahl erreichte Leibls prachtvolles Jugendbildnis aus dem Jahre 1862, 22000; ihm folgte Segantini, Campagna Romana 12000; Spitzweg, Angler am Bach 8200; Israel, Lesendes Mädchen 5800; Böcklin, Faun 5200; Thoma, Schwäbischer Hochzeitszug, Studie zu dem Gemälde im Städelschen Institut, 4200; Corinth, Dame in Blau 4100; Liebermann, Bildnis Soyka 3700; Heinrich von Zügel, Grasend 2900; Trübner, Bildnis Toni Reißer 1200. Unter den Frankfurter Künstlern erreichte Burger, Haus am Fluß 1100; Carl Morgenstern, Golf von Neapel 680; Schreyer, Durchgehendes Gespann 1250, Araber auf Auslug 900 Mk. *R. Schg.*

FORSCHUNGEN

Neues über El Greco

Der Professor an der Infanterieoffizier-Akademie in Toledo D. Verardo Garcia Rey hat in den Toledaner Archiven eine Reihe wichtiger Urkunden gefunden, die sich auf das Leben und das Wirken el Grecos beziehen und bisher von allen Forschern übersehen wurden. Eine Veröffentlichung des gesamten Materials ist für diesen Herbst angekündigt. Inzwischen hat Garcia Rey weitere praktische Folgen aus seinen Forschungen gezogen und ist den Altarwerken nachgegangen, die in den Akten erwähnt werden. So schloß Greco am 14. Februar 1591 einen Vertrag, für die Pfarrkirche von Talavera la Vieja ein Altarwerk mit fünf Gemälden: Darstellung im Tempel, Krönung Mariä, Heimsuchung, hl. Petrus und hl. Andreas und einer Skulptur, einer Rosenkranzmadonna zu liefern. Der Pfarrer jener Kirche war ein Bruder des Toledaner Goldschmieds Lorenzo Marches und so erklärt sich leicht das Zustandekommen jener Bestellung für die Dorfkirche in der Provinz Cáceres.

Garcia Rey fand den Retablo als Nebenaltar auf der Epistelseite der Kirche unversehrt vor. Die Plastik ist wie alle bildhauerischen Arbeiten Grecos sehr mäßig. *A. L. M.*

EINGEGANGENE BÜCHER

Wallraf-Richartz Jahrbuch. Marcan-Verlag, Köln.

Mededeelingen v. d. Dienst voor Kunsten. Haag.

Landsberger, Heinrich Wölfflin. E. Gottschalk, Berlin.

Grisebach, Heinrich Wölfflin. Trewendt & Granier, Breslau.

Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst XIII. Heft 3 u. 4. Callwey, München.

Müller, Cäsarenportraits, II. Teil. A. Marcus u. E. Webers Verlag, Bonn.

H. Nußbaumer, Verwandlung der Bildform. II. Teil mit 45 Bildtafeln. Xenien-Verlag, Leipzig.

Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Neue Folge, Bd. I. 1924. Heft 1.

Henri Barbusse, Der singende Soldat. Mit 1 Original-Lithogr. von K. Kollwitz. Friedrich Dehne, Leipzig.

A. Suhl, Max Klinger und die Kunst. Verlag Schemesch, Leipzig.

KATALOGE

Edmund Meyer, Berlin W 35. Katalog 63. Ostasienkunst.

Tiedemann & Uzielli, Frankfurt a. M. Katalog 1. Kunstgeschichte. Kunstgewerbe. Architektur.

Alfred Lorentz, Leipzig. Katalog 278. Kunst. Bibl. Woldemar von Seidlitz, Dresden.

Gutekunst & Klipstein, Bern. Katalog 13. Alte und moderne Original-Graphik. Katalog 14. Alte und moderne Original-Graphik. Neuerwerbungen. Katalog 15. Schweiz. Ansichten, Trachten; Welti, Stauffer.

Heidelberger Antiquariat Elsaesser & Co., Heidelberg. Katalog 4. Illustrierte Bücher, Kunstgeschichte, Graphik. Katalog 5. Literatur und Wissenschaft. Mannheimer Drucke, Baden und Pfalz.

Karl & Faber, München. Katalog 8. Kunstgeschichte. Katalog 9. Alte und neue Graphik. Handzeichnungen. Illustrierte Bücher. Katalog 11. Chodowiecki und Riedinger.

Fritz Gurlitt, Berlin. Alfred Kubin. Zeichnungen und Aquarelle.

Hugo Helbing, München. Ölgemälde und Handzeichnungen moderner Meister.

Den diesem Heft beiliegenden Prospekt des Kunstverlags Anton Schroll in Wien empfehlen wir besonderer Beachtung.

Verantwortliche Redaktion: Dr. HERMANN VOSS, Berlin C., Kaiser-Friedrich-Museum. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

MONATSRUNDSCHAU
DER ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

Oktober 1924 Heft 5/6

DEUTSCHE MALEREI IN DEN LETZTEN FÜNFZIG JAHREN

(AUSSTELLUNG DER BAYERISCHEN STAATSGALERIE)

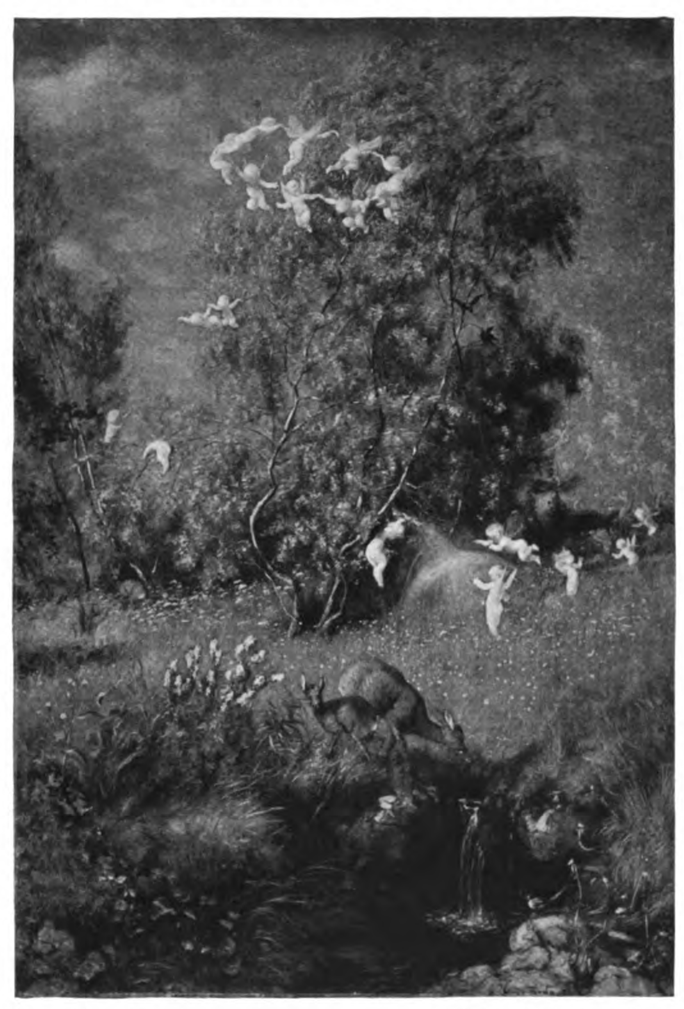
VON ULRICH CHRISTOFFEL

Die neue Staatsgalerie am Königsplatz in München beherbergt für die Dauer der Sommermonate eine der Deutschen Malerei der letzten 50 Jahre gewidmete außerordentliche Ausstellung. Es ist bekannt, daß die Staatsgalerie, die seit einer Reihe von Jahren zur Entlastung der Neuen Pinakothek als Museum der modernen Kunst eingerichtet ist, auf die drei Akzente Leibl, Marées und die französischen Impressionisten angelegt ist. Diese Einteilung blieb auch für die vorübergehende Ausstellung bestehen, wobei nur an Stelle des französischen der Berliner Impressionismus mit Liebermann, Slevogt, Corinth getreten ist. Im übrigen brauchte lediglich der Bestand der Galerie gesichtet und ausgebaut zu werden, um ein alle bedeutenden Strömungen und Individuen umfassendes Bild der neuen deutschen Malerei zu ergeben. Wenn sich der Schwerpunkt des künstlerischen Sehens im Laufe der letzten Jahrzehnte vom Süden nach dem Norden, von München nach Berlin verlegt hat, so haben doch alle Maler von Boecklin, Thoma, Klinger bis Liebermann, Corinth, Slevogt, Nolde München in irgend einem entscheidenden Stadium ihrer Entwicklung berührt und fruchtbare Anregungen von der malerisch gesättigten, barocken Atmosphäre der Stadt erhalten. Für München hat die Ausstellung vornehmlich retrospektiven Charakter. Zugleich aber gibt sie einen Überblick über die gegenwärtige deutsche Malerei, wie man ihn in München noch nie zu sehen bekam und wie er zu vielem Nachdenken über die Bedeutung Münchens für die Kunst der Gegenwart Anlaß geben muß. Wenn man etwa nach den Gesichtspunkten frägt, die die Veranstalter der Ausstellung Generaldirektor Friedrich Dörnhöffer und Dr. Eberhard Hanfstaengl bei der Auswahl der Bilder bewogen haben mögen, so kann man als auf den erfreulichsten darauf hinweisen, daß sie keine didaktischen, sondern rein künstlerische Ziele im Auge hatten. Es ist ja heute schon beinahe ganz unerträglich, durch ein Museum oder eine Ausstellung zu gehen, wo man auf Schritt und Tritt „kunsthistorische Belehrungen“ entgegennehmen muß.

Die Ausstellung beginnt mit einem romantischen Auftakt: Arnold Böcklin und Hans Thoma. Beide Künstler gehören ihrer Gesinnung nach der Vergangenheit an und bringen eine lange Überlieferung einer idealistisch-klassizistischen Kunstepoche zum Abschluß. Zugleich aber stehen sie ihrer künstlerisch-technischen Auffassung nach am Anfang der neuen Zeit, denn sie haben zur Erneuerung des malerischen Stiles in Deutschland sehr wesentlich beigetragen. Böcklins maltechnische Versuche bezeugen zur Genüge sein Bedürfnis und seinen Willen nach neuen farbigen Ausdrucksmitteln, durch die die Wirklichkeit sinnfälliger und intensiver dargestellt werden kann. Thoma, zwölf Jahre jünger als Boecklin, schloß sich unbefangen und dankbar an Courbet an, ehe er erst später seine persönliche Anschauung sich bildete. Boecklin ist in der Ausstellung mit der „Euterpe“ (1861) aus der Sammlung Heyl in Darmstadt, der „Geburt der Venus“ (1872), der „Meeresidylle“ (1874), dem „Kentaurenkampf“ (1873) aus Basel, der „Toskanischen Landschaft“ (1878) Berlin und der „Gartenlaube“ (1891) Zürich vertreten. Boecklins Bilder vereinigen zwei Anschauungen in sich: ihre landschaftlichen Hintergründe sind realistisch-malerisch, unübertrefflich in der Beobachtung der Luft, der Wolken, des Lichts, der Sonne auf einer weißen Mauer, des Dunstes über dem Meer. Im Vordergrund aber sind sie in der Komposition der Figuren mittelbar-stilisiert, zu primitivistischen Formen verhärtet, zu einer Geste erstarrt. Er weist

in die Vergangenheit und in die Zukunft. Von Hans Thoma sind die „Frau mit dem Kinde unter dem Flieder" (1871), „der Frühlingsreigen" (1873), die „Öd bei Frankfurt" als Beispiele seiner frühen Kunst zu sehen, Bilder, die unmittelbar unter dem Eindruck Courbets gemalt wurden, erstaunlich warm, tonig und stofflich-weich aufgefaßt. Eine Reihe von Taunus- und Schwarzwaldlandschaften beschreiben den Weg Thomas zu seiner „Form", in der die „Linie" seiner heimatlichen Landschaft langsam stärker hervortritt. Die Mischung einer realistischen, erdgebundenen, malerischen Anschauung mit einem lyrisch gestimmten Gemüt gibt der Kunst Thomas ihre Eigentümlichkeit. Thoma hat einen Typus der deutschen Landschaft, der früher nicht gemalt wurde, durch seine Kunst erst bekannt gemacht.

Wilhelm Leibl steht im Mittelpunkt des Begriffes einer neuen deutschen Malerei. Er war der einzige Münchener Maler, der um seiner Malerei und nicht um seines Geschmackes willen europäische Bedeutung erlangte. Er besaß eine vollendete Meisterschaft des Könnens vom ersten Pinselstrich an. Beinahe ist er ein deutscher Maler schlechthin hinsichtlich der Frage, wieweit das Malerische als eine sinnliche Beziehung des Auges zu den Dingen dem deutschen Künstler überhaupt zugänglich sei. Er ahmte Courbet nicht nach, sondern setzte ihm die deutsche Formel für das Malerische entgegen. Die kurze Entwicklung seiner Kunst ging aus der Weite und Ferne des malerischen Empfindens in die Enge und Nähe der gewissenhaften Beobachtung des Wirklichen. Während sonst wohl die Maler bei der sachlichen

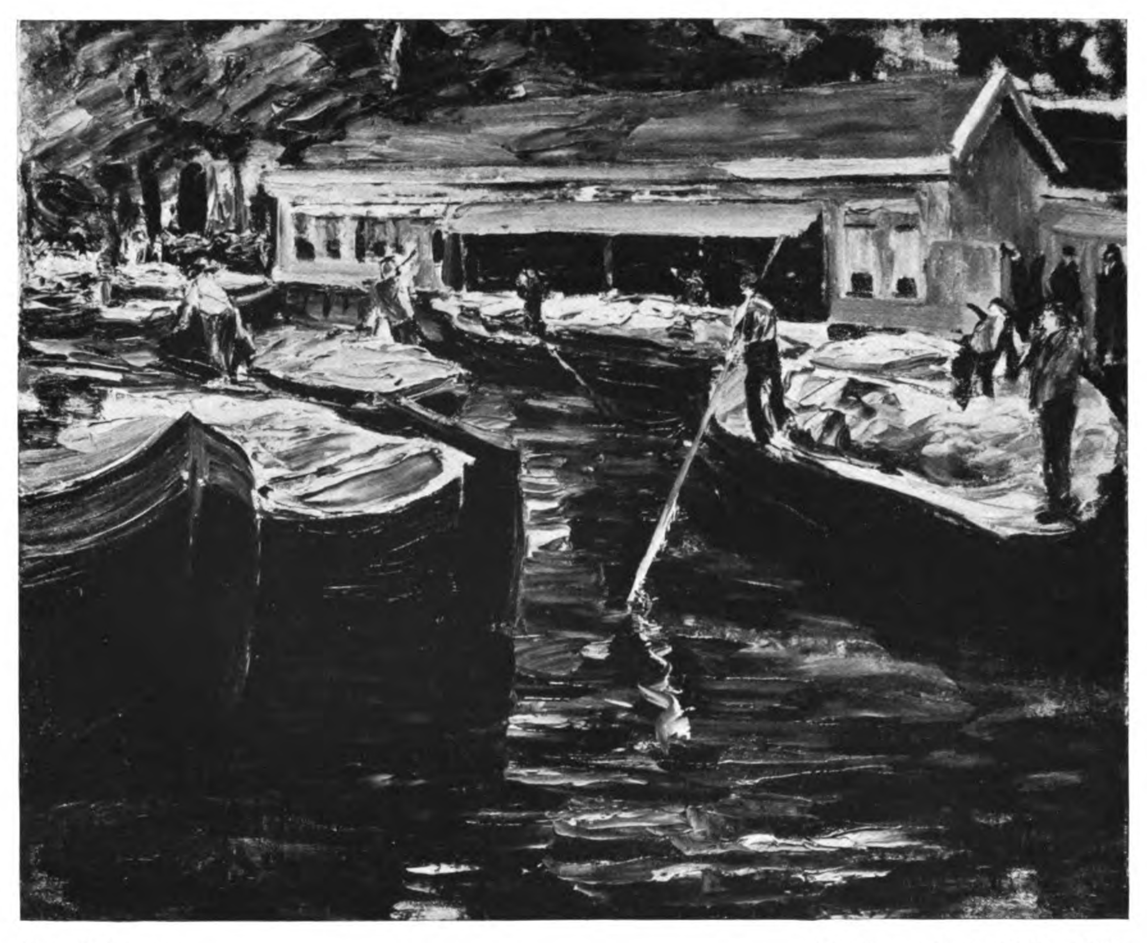


Hans Thoma — Frühlingsreigen (1873)
(Mit Genehmigung der Photographischen Union, München)

Imitation beginnen und zu einer persönlichen Abbreviatur des malerischen Vortrags fortschreiten, begann der junge Leibl mit einer universalen Offenheit der Farbe und des Tons, um bei einer reinlichen Akkuratesse einer minutiösen Pinselzeichnung zu enden. Es liegt eine Tragik in dieser Entwicklung, weil sie unorganisch erscheint, aber es fehlt diese Tragik auch im Leben Holbeins nicht. Niemand hat sie tiefer empfunden als Leibl selber. Das höchste Können muß schließlich unter der einseitigen Intensität der Wahrnehmung und des Sehens leiden. Trotzalledem steht aber Leibl den alten Meistern am nächsten, und seine Akribie hat doch immer noch eine kräftige malerische Empfindung zur Grundlage, wie sie etwa dem alten Menzel fehlte. Die Reihe hervorragender Bilder, die München von Leibl besitzt, wie die „Frau Gedon" (1871), die Bildnisse Schuch, Seliger, Perfall, ist in der Ausstellung vermehrt worden um das Bildnis „Jakob Pallenberg" (1871) aus Köln, die „Gräfin Treuberg" (1878) aus Hamburg, die „Dachauerin" (1874) und den „Jäger" (1876) aus Berlin, die „Drei Frauen in der Kirche" (1881) aus Hamburg, die „Spinnerin" (1892) aus Leipzig, und die „Küche in Kutterling" (1898) aus Köln. Das „Bildnis Pallenberg" und die „Dachauerin mit dem Kind" sind die Beispiele für den frühen Stil Leibls, wo er ohne jede Farbigkeit nur aus den Tonwerten von Grau und Schwarz seine Malerei entwickelte und wo er jenen unfaßbar großen und lockeren Strich besaß, den er bei zunehmender Vereinsamung später allmählich verlor. In einzelnen Bildern, wie dem „Spargroschen" und dem „Zeitunglesenden Bauern" ist die Nahbeobachtung schon zu weit getrieben, und es mischt sich in die malerische Arbeit eine Gewissenhaftigkeit der mechanischen Nachahmung, die dem Künstlertum Leibls gefährlich werden mußte. „Die drei Frauen in der Kirche" bleiben das letzte Meisterstück des Malers: mit unübertrefflicher Wahrhaftigkeit und Genauigkeit dargestellt und doch in jedem Millimeter leben-



Wilhelm Leibl Jakob Pallenberg (Köln 1871). Köln, Museum
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg)



Max Liebermann Gemüsemarkt in Delft (1907)

dige, gegenwärtige, schwingende Malerei. Der Stil ändert sich bei Leibl: aber das Wesentlichste seiner Kunst tritt im ersten und letzten Bild mit derselben sachlichen Eindringlichkeit und Vollkommenheit in Erscheinung.

An Leibl schließt sich seine Schule an: Alt, Trübner, Schuch, Hirth du Frênes, Haider. Wilhelm Trübner ist mit dem Bildnis des Bürgermeisters Hoffmeister (1872) Berlin, dem „Atelier" (1872) München, dem „Dragoner-Einjährigen" (1875) Karlsruhe, der „Dogge am Weßlingersee" (1876), dem „Klostergebäude auf Frauenchiemsee" (1891) Frankfurt, dem „Portal von Stift Neuburg" (1913) Mannheim und dem „Gardasee" München nicht gerade hervorragend, aber doch genügend vertreten. Trübners Bilder sind wie gutstilisierte Prosa, aber sie gehen auch vorüber wie der Fluß der Prosa, und nur selten bleibt man beim einzelnen Wort stehen.

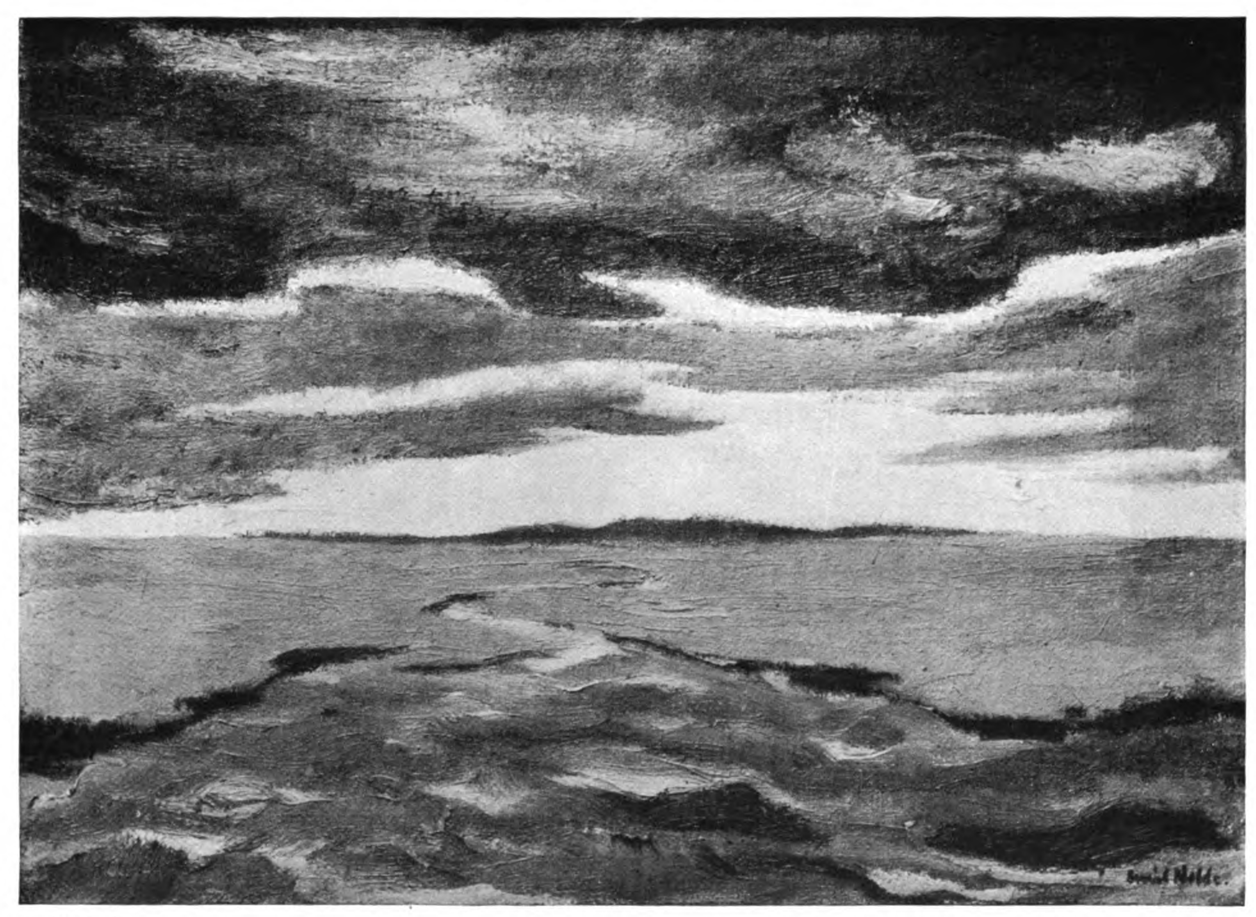
Den nächsten Höhepunkt aber bildet Hans von Marées. München besitzt in den „Goldenen Zeitaltern", den „Hesperiden", der „Werbung", dem Triptychon der „Heiligen Martin, Hubertus, Georg" alle seine maßgebenden Werke. Die „Ruderer" 1873 aus Berlin geben eine wertvolle Ergänzung aus der glücklichsten Zeit des Künstlers, als er die Bibliothek des Zoologischen Instituts in Neapel ausmalte. Marées steht außer aller Beziehung zu den Schulen deutscher Malerei, wenn er auch mehrere Jahre in München lebte. Seine Kunst steht aber mit Recht in der Mitte der Ausstellung, denn jener Zwiespalt zwischen Vergangenheit und Zukunft, den man im Werke Boecklins bemerkt, tritt in seinem Werke noch eindeutiger und schärfer hervor. Der Expressionismus darf in Marées einen Ahnen bewundern. Aus der Tradition stammt die Schale der Kunst Marées': die klassizistische Ausdruckssprache, die im menschlichen Körper und in der Mythologie der Alten ihre Elemente und Einheiten besitzt. Das Prinzip aber der Kompo-



Max Slevogt Gartenecke (1921). München, Neue Staatsgalerie

sitionen von Marées ist durchaus mechanisch-intellektualistisch, durchaus modern und unhistorisch. Das technisch-konstruktive Denken des modernen Menschen griff in Marées zum ersten Mal aus dem Bereich der exakten Wissenschaften in das der Künste über und die „Bildkomposition" wurde logisch und mit unerbittlicher Folgerichtigkeit aus der Mathematik der Fläche entwickelt. Marées glaubte objektiv zu sein und den Gesetzen der Kunst zu folgen. In Wirklichkeit folgte er dem immanenten Gesetz seines Denkens und war unerhört subjektivistisch. Der Zwang seines Gesetzes, seiner Intelligenz ist großartig, aber schließlich wird alle Kunst aus der Freiheit geboren, und Zwang und Gesetz bedeuten immer materialistische Grenzen der Kunst.

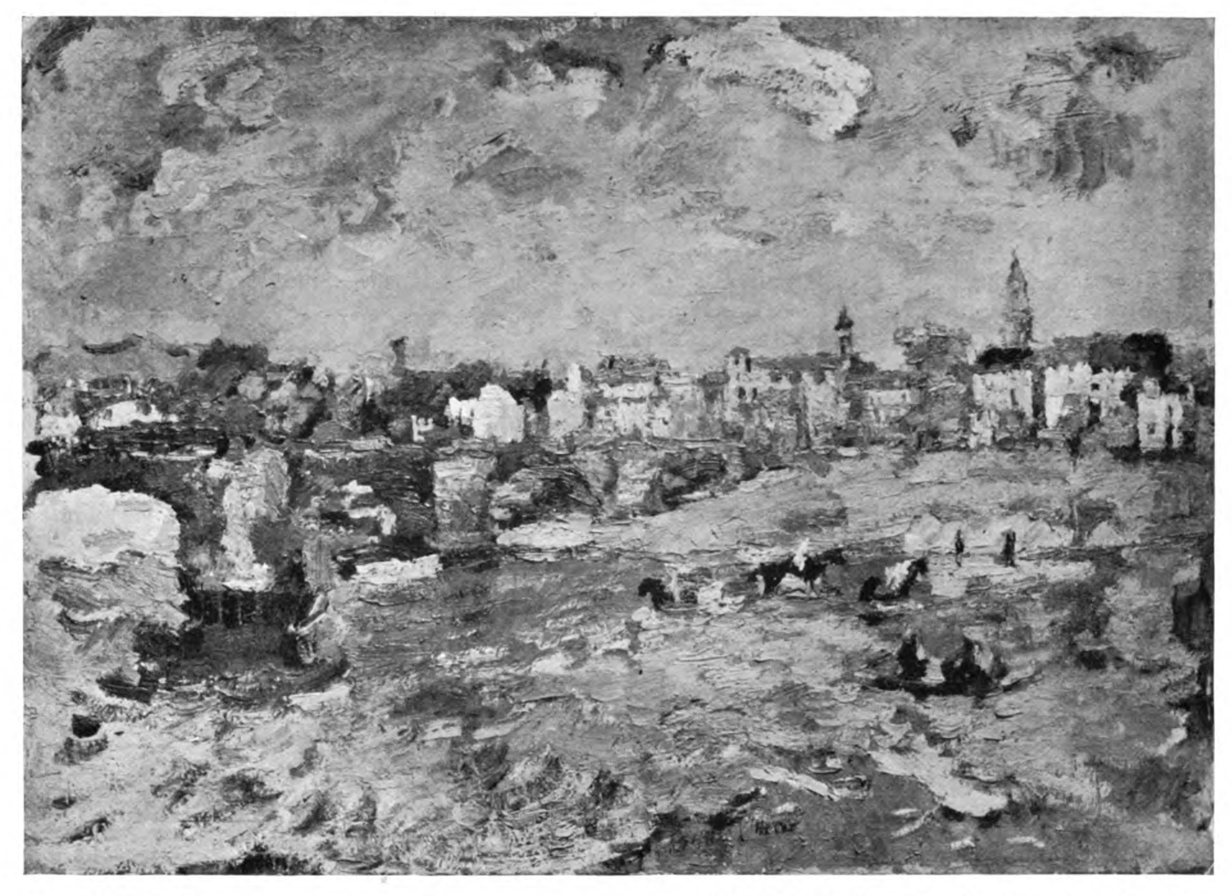
Die folgenden Säle sind von der Münchener Sezession belegt, die im Anschluß an Piloty und Lenbach die Tradition der Münchener Historienmalerei fortsetzte. Die Münchener Malerei, die im geheimen ihre Verbindung mit der barocken Dekorationsmalerei noch immer nicht aufgegeben hat, lebte immer irgendwie in Berührung mit der Theaterwelt, und das Münchener Künstlertheater ist wohl der lebendigste Zeuge für die Neigung auch der Sezession zur großen Dekoration. Gewiß bereitet es keine Schwierigkeiten, von Kaulbach und Piloty eine Linie zu ziehen zu Stuck, Habermann, Keller, F. A. Kaulbach und den jüngern Diez und Erler. Innerhalb der Münchener Sezession nimmt Fritz von Uhde eine exzeptionelle Stellung ein. In ihm deutet sich die Verschiebung des künstlerischen Schwerpunktes von München nach Berlin schon an. Bilder, wie die „Trommler" (1883), und die „Kinderstube" (1889) haben zur Münchener Mentalität gar keine Fühlung und stehen direkt neben Liebermann, dessen „Konservenmacherinnen" und „Schusterwerkstatt" denselben werktäglichen, nüchternen, aber naturalen, lichthellen Realismus zeigen. Nur daß Max Liebermann eine sichere Bildform von Anfang in sich trug, die Uhde erst suchen mußte, eine innere Geometrie



Emil Nolde Marschlandschaft. Mannheim, Kunsthalle

des Bildes, die organisch aus dem Duktus des Pinselstriches hervorgeht. In Liebermann nimmt der Impressionismus eine aus der Intelligenz entspringende absolute Form an: Seine Malerei ist mehr gedacht als gesehen, mehr abstrakt als imitativ. Die Malerei Liebermanns ist ein fortgesetzter Verzicht auf alle Mittel äußeren Glanzes zugunsten einer vornehmen Schlichtheit der technischen Form. Sie ist in jedem Bilde vollendete Leistung der künstlerischen Arbeit.

Den kühlen Bildern Liebermanns gegenüber hängt der große „d' Andrade" (Stuttgart) von Max Slevogt, perlend, leuchtend, hinreißend. Er ist umgeben von warmen, goldenen Landschaften, saftigen Blumen- und Gartenbildern, alles in allem eine beglückend melodische Koloratur des malerischen Vortrags. Slevogt musiziert seine Bilder, wenn Liebermann sie denkt, sie kreisen in seinem Blute, ehe sie durch den Takt seiner Hand auf die Leinwand überspringen. Slevogt hat eine besondere Empfindung für die köstliche, flaumige, lichtgetränkte, sonnendurchwärmte Stofflichkeit der Farbe. Seine Farbe hat eine aromatische Poesie wie der Wein. Und doch ist Slevogt ebenso Graphiker wie Maler, und die Art, wie er seine Farben über die Fläche verteilt, die Konturen seiner Figuren zieht, ist von der Leichtigkeit der graphischen Improvisation. Eine Überraschung für München war Lovis Corinth. Mit dem „Florian Geyer" (1906), dem „Familienbild" (1909) Hannover, den „Walchensee- und Inntallandschaften" (1920), dem „Stilleben" (1923) und der „Flora" Berlin ist er monumental vertreten. Der Realismus der früheren Periode bedeutete diesem Künstler einen Zwang, von dem ihn erst die moderne malerische Auffas ung befreite. Das Temperament Corinths erlöste sich erst in seinen späten Werken. Sein Pinsel fegt wie ein Sturm daher und streut die Farben wie einen Blütenregen über die Leinwand, berauschend, unfaßbar-wirklich. In München hat man Corinth in den Bildnissen Ansorge und Keyserling bisher nur als ausgezeichneten



Oskar Kokoschka — Elbbrücke in Dresden. Dresden, Gemäldegalerie

Naturalisten von einer verhaltenen Nervosität gekannt. Nun ist Corinth Expressionist geworden. Der Expressionismus ist die Kunst der animalischen Hemmungslosigkeit, nur erträglich, wo das Animalische unverdorben, ursprünglich hervorbricht. Corinth besitzt jene Ursprünglichkeit, der alles möglich und erlaubt ist.

Die junge deutsche Malerei wird in einem Saal des Obergeschosses in knapper Auslese vorgestellt. Neben den Münchnern Marc, Weisgerber, Macke, Caspar, Seewald, Kanoldt, Unold wollen Oskar Kokoschka, Emil Nolde und vielleicht auch Erich Heckel als die stärksten Kräfte erscheinen. Nolde ist ein schwermütiges nordisches Gemüt, aus der Heimat Runges und Storms. In das Rot und Grau, Blau und Gelb seiner Landschaften und Blumen senkt sich die lastende, träumerische Schwere seines Blutes. Schade, daß er sich von den dekorativen Spielereien der expressionistischen Tagekunst nicht ganz frei zu halten vermag. Kokoschka ist in den Bildnissen „Prof. Forel" und den „Freunden" ein Psychologe von erschreckender Wahrhaftigkeit und Gründlichkeit, in den Landschaften aber ein Maler von urtümlichstem Erlebnis der Farbe. Die Farbe ist das Element seiner Seele und seines Lebens, und er wirft dieses Leben hin, wie das Meer die Welle, mit der unaufhörlichen Gewalt der Naturgegebenheit. Kokoschka ist die Gegenwart, die sich losgelöst hat von allem Idealismus und aller Bildung, und die grausam voraussetzungslos nur ihren Trieben folgt. Es ist, als hätte Kokoschka als erster das Gesicht unserer Zeit erblickt. Er fängt von vorne an und malt, was immer er vom kosmischen Zusammenhang aller Mächte der Natur und des Geistes erfährt und erkennt. Sein einziges Ausdrucksmittel ist die Farbe. Wie sollte man aber an einer Kunst zweifeln, die zu ihrem Urelement der Farbe zurückgekehrt ist.

LITERATUR

E. F. Bange, Eine bayerische Malerschule des XI. und XII. Jahrhunderts. Mit 186 Abbildungen auf 67 Tafeln. Hugo Schmidt Verlag. München 1923.

Nach den zahlreichen Publikationen über mittelalterliche Kunst der letzten Jahre, die mit einer Anzahl meist bekannter, mehr oder weniger guter Abbildungen versehen über einen allgemeinen Wortschwall nicht hinauskommen, berührt es ungemein wohltuend, einem Buche wie dem vorliegenden zu begegnen. Der Autor legt uns das Resultat einer jahrelangen mühsamen, alle Möglichkeiten sorgfältig abwägenden, recht glücklichen und wichtigen Arbeit vor. Fußend auf den Arbeiten Swarzenskis behandelt er zusammenfassend und, wie es scheint, in einigermaßen endgültiger Form eine in Bayern im 11. und 12. Jahrhundert deutlich zu umgrenzende Malerschule, für die er den Namen Klosterschule ablehnt und mit Recht den allgemeinen und umfassenderen einer „bayerischen Malerschule" vorschlägt. Charakteristisch ist für diese Handschriftengruppe bei aller Verbundenheit mit der künstlerischen Schultradition das Vorhandensein einer größeren Zahl verschiedener Richtungen schon in früher Zeit innerhalb der Schule, die nicht immer klar erkennbar in ihrem Zusammenhang miteinander sind, da manche Zwischenglieder verloren gingen. Diese Tatsache hängt ursächlich weiter damit zusammen, daß die Schule nicht an einen oder wenige Orte fest lokalisiert ist, sondern sich allmählich vom ersten Viertel des 11. bis etwa zur Mitte des 12. Jahrhunderts über viele Klöster des bayrischen Stammlandes ausdehnt. Das Gebäude, das der Verfasser in mühevoller, aber doch von sehr schönem Erfolg gekrönter Arbeit errichtet, ist so gehalten, daß fehlende Bausteine, die sicherlich noch auftauchen werden, mit Leichtigkeit sich einordnen und an manchen Stellen das Bild klarer erscheinen lassen.

Die Schule wird eröffnet mit der Tätigkeit des Abtes Ellinger in Tegernsee, für den eine Reihe Handschriften gesichert werden konnte. Ungefähr gleichzeitig oder nur wenig später arbeitet in Niederaltaich ein von ihm abhängiger Künstler. In der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts spielt Freising unter Bischof Ellenhard eine besondere Rolle, dessen offenbar sehr bekannte Schreibstube auch von anderen Auftraggebern in Anspruch genommen wurde. Zeitlich an die Ellenhardhandschriften anschließend und nicht ganz unbeeinflußt wird vom Bischof Gundekar in dem nördlich gelegenen Eichstätt das bekannte Gundekarianum 1071 bestellt. Weitere Fäden führen nach Regensburg. Im 12. Jahrhundert nimmt alsdann die künstlerische Tätigkeit in Bayern einen großen Umfang an. Obwohl aber die Maler unserer Schule eine reiche Tätigkeit entfalten, gehen sie mit den Entwicklungstendenzen des neuen Jahrhunderts nicht mit, ihre Darstellungsformen erstarren. Sie verwenden immer noch die gleichen Elemente der früheren Werke und kopieren diese sogar. Auch im 12. Jahrhundert lassen sich innerhalb der ganzen Gruppe mehrere gesicherte Richtungen unterscheiden. Zum Schluß gibt der Verfasser in einem Anhang weiteres außerhalb der Schule stehendes Material zu einer gesamten Geschichte der Malerei Bayerns im 12. Jahrhundert. Die äußere Form des Buches ist dem Inhalt im allgemeinen angemessen, als Mangel empfindet man nur, daß manche Abbildungen doch gar zu klein geraten sind. *Georg Troescher*

Rudolf Günther, Die Bilder des Genter und Isenheimer Altars. I. Teil: Der Genter Altar und die Allerheiligenliturgie (Studien über christliche Denkmäler, herausgegeben von Joh. Ficker N. F. XV). Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1923.

Die Erkenntnis, daß künstlerische Programme des früheren und späteren Mittelalters nicht selten der Liturgie oder Teilen derselben entnommen sind, danken wir Anton Springer. Kraus hat sie wesentlich befestigt, und die Untersuchung der Regensburger und Prüfeninger Wandmalereien durch Endres hat die Richtigkeit dieser Ansicht besonders klar bewiesen.

Die zur Besprechung vorliegende Arbeit unternimmt es, ein neues Beispiel für diese Beziehung zu liefern, sie sucht auch für die Innenansicht des Genter Altars — die Deutung der Außenbilder ist ja klar — aus der Liturgie die viel diskutierte Erklärung zu gewinnen.

Günther — von Haus aus protestantischer Theologe — geht von der Beobachtung aus, daß in der „Anbetung des Lammes" die der Apokalypse entnommenen Züge sich mit anderen vermischen: teils mit solchen der Paradiesbilder, teils mit solchen der himmlischen Rangordnung, der Hierarchia coelestis. Und weil diese letztere, die schon in mittelalterlichen Sakramentaren vornehmlich als Allerheiligenbild dient, der Allerheiligenliturgie entstammt — die Malereien des Prüfeninger Hochchores beweisen das durch ihre Inschriften —, sucht der Verfasser in Offizinen, Hymnen und Predigt des Allerheiligenfestes auch für die übrigen Teile des Genter Altars nach Parallelen und Belegstellen, nach einer Bindung für die verschiedenen Darstellungen. In der Tat finden sich überraschende Beziehungen. Das Auftreten der Trinität z. B. erklärt die Antiphon zum Benedictus ebenso wie die Anbetung durch die verschiedenen Kategorien der Heiligen: Te gloriosus apostolorum chorus, te martyrum candidatus laudat exercitus, te omnes sancti et electi voce confitentur unanimi, beata trinitas, unus deus. Für die hervorragende Stellung ferner, die Johannes und Maria einnehmen, läßt sich auf die Allerheiligenlitanei verweisen, und auch für den Lebensbrunnen, die Engel und Anachoreten fehlt es nicht an Belegstellen. Dagegen treten nun die peregrini sancti, die milites christi und die justi

judices weder in der Liturgie noch in der sonstigen Literatur des Allerheiligenfestes auf. Günther begegnet dieser Schwierigkeit durch den mit großem Aufwand an Gelehrsamkeit geführten Nachweis, daß es sich hier um Begriffe handle, die der christlichen Welt jener Zeit ganz geläufig waren, und erklärt diese Teile als sinngemäße Zufügungen zu dem, was die Allerheiligenliturgie bot.

Damit wird freilich die Schlinge des Beweises gelockert, aber die Möglichkeit solcher Zufügungen ist zuzugestehen, und man wird auf jeden Fall zugeben, daß die Argumente, die für eine enge Beziehung zur Allerheiligenliturgie sprechen, viel Verlockendes haben.

Auch im einzelnen läßt sich mancherlei Gutes über das Büchlein sagen, obschon verschiedene Stellen durch einen homiletisch-oratorischen Ton etwas leiden. Die strikte Ablehnung der Deutung des Mittelbildes als „Ideale Versammlung auf Erden" und die Widerlegung der Ansicht, es spiele der Gedanke vom Kampf zwischen Kirche und Synagoge hinein, sind sehr überzeugend, ebenso die Erklärung des sich herauswendenden Mannes, der einen Zweig in der Hand hält, als Jesse. Dagegen ist an der (von Günther abgelehnten) Benennung Vergil für den Bekränzten hinter Jesse festzuhalten. Der heidnische Dichter ist hier unter den Propheten ganz am Platz, denn der Anfang der 4. Ekloge wird schon von Augustin als messianische Weissagung gedeutet. Hervorheben möchte ich ferner den klar geführten Beweis, daß die obere Mittelfigur Gott-Vater ist (was ja überdies durch die Inschrift SABAOT an seiner Brust gesagt wird), daß es sich also um eine Trinität handelt. Vor allem aber zeugt die ikonographische Analyse des unteren Hauptbildes, die ein ausgedehntes und keineswegs allenthalben bekanntes Material verarbeitet, von guter Sachkenntnis. Gerade dieser letzte Punkt trägt wesentlich dazu bei, den Wert der Arbeit zu erhöhen, deren Hauptverdienst — wie zum Schluß ausdrücklich gesagt sei — darin liegt, daß sie den Ideenkreis, aus dem der Genter Altar stammt, in klarer Beleuchtung zur Anschauung bringt. *A. Boeckler*

John Charrington, A Catalogue of the mezzotints after, or said to be after Rembrandt. Cambridge 1923.

Von den 190 Schabkunstblättern, die der Verfasser, der Direktor des Kupferstichkabinetts am Fitzwilliam-Museum in Cambridge, aufzählt, geben allein ca. 30 bisher unbekannte Originale wieder. Jedes Blatt wird einzeln nach Zuständen beschrieben, wobei nicht immer dem Verfasser bekannte, sondern oft nur in alten Katalogen erwähnte Schabkunstblätter vorkommen. Trotzdem gewinnt man den Eindruck, daß das Buch nur einen sehr großen Teil, nicht aber die Gesamtheit der Drucke aufzählt. Bei einem Vergleich mit dem Bestande des Berliner Kupferstichkabinetts fanden sich drei bei Charrington nicht aufgeführte Blätter, nämlich: 1. das Selbstporträt Rembrandts (Klassiker der Kunst 148b) bezeichnet „Rembrand invenit. Fuessli delin. J. J. Haid exud."; 2. das Porträt eines Mannes, signiert „Rembrand pinxit", sonst wie ersteres; 3. die Auferstehung des Lazarus, bezeichnet: „Exsequioe Lazari. Rembrand pinxit Joan XI. J. J. Haid et filius exud. Aug. Vind."

Das Buch, das sich leider auf Schabkunstblätter beschränkt, ruft das Verlangen nach einem umfassenden Katalog der Kupferstiche und Radierungen nach Rembrandt-Kompositionen wach. *Hans Engel*

Wilhelm von Bode: Adriaen Brouwer, Sein Leben und seine Werke. Mit 130 Abbildungen Berlin, Euphorion-Verlag 1924.

Die durch fünfzig Jahre gesammelten reichen Erfahrungen Bodes, seine umfassende Kenntnis des Bilderschatzes aller Museen und des fließenden Kunstguts in Privatsammlungen, nicht zum wenigsten sein untrügliches Gedächtnis, das noch nach Jahrzehnten bewundernswert präzise Erinnerungen alles Gesehenen bewahrt, gehörten dazu, dieses Buch entstehn zu lassen. Es bringt die Studien, die ihn beinah vom ersten Tage seiner Forschertätigkeit an zu Adriaen Brouwer hingezogen haben, zum krönenden Abschluß. Daß es sehr viel mehr enthalten mußte als seine 1884 in den „Graphischen Künsten" erschienene erste Biographie Brouwers und daß sich dabei mehrfach Korrekturen und abweichende Urteile ergaben, braucht kaum gesagt zu werden. Gegenüber jener Arbeit, die mühsam die Urkunden, Quellen und ein wenig beachtetes Bildermaterial sammelte und ordnete und grundlegend für die Kenntnis der Kunst Brouwers wurde, erscheint die neue als reife Frucht, die eine vielfach geprüfte Fülle mit Sicherheit und Leichtigkeit ausgebreitet zeigt.

Die nochmalige eingehende Prüfung der Schriftquellen erübrigte sich, da Neues nicht mitzuteilen war. Ihr Resultat wurde zu einer kurzen Lebensskizze verarbeitet, die am Anfang des Buches steht. In den folgenden vier Kapiteln wird die Entwicklung des Künstlers mit einer Fülle von nahezu einem und einem halben Hundert Gemälde und Zeichnungen belegt. Im ganzen hat sich das Bild, wie es Bode 1884 zeichnete, nicht verändert. Die Schulung bei Frans Hals wird noch stärker betont als früher. Es wird aber auch auf den Einfluß Rubens' und mit Vorsicht auf die Möglichkeit einer Berührung mit Rembrandt, die immerhin zweifelhaft bleiben muß, hingewiesen. Die Tätigkeit in den Jahren 1636/37 wird schärfer gegen die frühere Antwerpener Zeit abgesetzt und in ihrem Streben fester erfaßt. Im einzelnen ergeben sich mehrfach Berichtigungen. Vor allem macht sich das Streben bemerkbar, eine ganze Reihe Bilder früher anzusetzen als bisher. So werden die „Drei Zecher" und der „Eingeschlafene Wirt" in München vor, statt nach 1636, andererseits aber wieder die „Zwei Kartenspieler" und die „Zecher mit dem Wirt" der gleichen Sammlung nach statt vor dieses Jahr gesetzt; Umdatierungen, die das Bild der Entwicklung durchaus klären. Häufiger sind die Zurückdatierungen innerhalb der frü-

heren dreißiger, von diesen in die zwanziger Jahre und innerhalb dieser. Hier vermag der Unterzeichnete nicht immer zu folgen. Ihm scheinen Bilder wie die „Zwei Raucher“ in München (Abb. 32), der „Zecher“ in Frankfurt (Abb. 30), der „Glückliche Bauer“ in Berlin (Abb. 34) zu früh angesetzt. Andererseits würde er das Bild der Sammlung Clark noch in die Frühzeit und nicht in die mittlere datieren. Auch will ihm scheinen, daß die drei Bilder bei Lemué, Valkenburg und Goudstikker (Abb. 10, 11, 20) ganz eng zusammengehören und eine besondere Gruppe bilden. Manches, das früher als Original galt, ist ausgeschieden; andererseits ist der Zweifel an der Eigenhändigkeit von Arbeiten wie dem „Selbstbildnis“ im Haag oder dem „Kopf eines Rauchers“ im Louvre mit Recht gewichen. Unter den neu hinzugekommenen Werken befinden sich einige, deren Zuschreibung als Originale den Unterzeichneten nicht ganz zu überzeugen vermag. Besonders scheint es ihm unmöglich, die „Tabakshöhle“ der Sammlung Schloß Brouwer zuzuschreiben, ohne das auch für die ähnlichen Bilder in Madrid und Kassel gelten zu lassen.

Die Bereicherung des Gesamtwerks ist besonders der Frühzeit zugute gekommen. Nahezu ein Dutzend Bilder dieser Periode wird zu den bereits bekannten hinzugefügt. So läßt sich der Aufstieg zur Meisterschaft, die in den Werken des Fünfundzwanzigjährigen erreicht ist, jetzt an zahlreichen Werken verfolgen. Der gelegentlich bestrittene Aufenthalt in Haarlem und die Tätigkeit im Kreise des Frans Hals werden an einem bisher unbeachteten monogrammierten Gemälde in Privatbesitz dargetan; es enthält dasselbe Modell wie des einheimischen Meisters „Rommelpotspieler“. Wie weit man Brouwer zur Halsschule rechnen darf, kann aber dadurch allein nicht entschieden werden. Neben Zügen, die auf Frans Hals hinweisen, findet man so viele, die ihm fremd sind und weiter zurück weisen, daß man die Ansicht einiger Forscher wohl verstehn, wenn auch nicht als erwiesen ansehen kann, die eine erste Lehrzeit in den südlichen Niederlanden vermuten wollten. Bode weist für diese Elemente auf die Kunst der älteren nordniederländischen Bauernmaler hin, ohne jedoch die Untersuchung in dieser Richtung vorzutreiben. Es bleibt künftiger Forschung vorbehalten, dieses nicht unwichtige Problem in der von Bode angedeuteten Richtung zu verfolgen und durch eine genaue Untersuchung der älteren Bauernmalerei, die eine Brücke vom alten Pieter Brueghel zu Adriaen Brouwer schlagen müßte, endgültig zu lösen.

Die Fülle der Abbildungen, die Bodes Text beigegeben ist, wird jedem, der sich mit Brouwer beschäftigen will, höchst willkommen sein. Ist doch fast alles Nachweisbare, das ihm zugeschrieben werden kann, und darunter manches schwer Erreichbare oder Verschollene reproduziert. Allerdings hätte man die Abbildungen klarer und manchmal auch schärfer gewünscht. Ein Versehen sei beiläufig berichtigt: die Zeichnung zu dem Bilde mit dem zudringlichen Bauern in London (Abb. 109) befindet sich nicht im Kupferstichkabinett zu Dresden (in der dortigen Galerie aber eine Kopie des Bildes) sondern in der Albertina zu Wien. *K. Zoege von Manteuffel*

Henri Beyle-de Stendhal, Geschichte der Malerei in Italien. Erste deutsche Ausgabe von Fr. v. Oppeln-Bronikowski. Berlin o. J., Propyläen-Verlag.

Die soeben als 10. Band der Gesammelten Werke Stendhals erscheinende Geschichte der Malerei in Italien wird weit über den engeren Kreis der Verehrer des geistreichen Schriftstellers willkommen geheißen werden. Stendhals von den Zeitgenossen mißachtetes und mit aus diesem Grunde Fragment gebliebenes Werk bleibt, trotz der seine Prioritätsrechte teilweise einschränkenden Untersuchungen von Arbelet, eines der frühesten und einflußreichsten Dokumente der von Taine zum Dogma erhobenen kulturgeschichtlichen „Milieu“-Theorie. Darüber hinaus ist es freilich eine literarische Leistung von einer Originalität der Betrachtungsweise und der Form, die schwerlich veralten kann, mag auch ihr rein historischer Inhalt, wissenschaftlich betrachtet, noch so sehr überholt werden.

Der Oppeln-Bronikowskischen Übertragung ist ein Vorwort Wölfflins von programmatischem Inhalt und eine kritische Einleitung des Herausgebers vorausgeschickt, die über die Entstehung des einzigartigen Buches und die Persönlichkeit des Verfassers anschaulich unterrichtet. Kurze sachliche Anmerkungen begleiten diejenigen (nicht ganz seltenen) Stellen, an denen offenbare Versehen oder aktuelle Anspielungen die Lektüre für den heutigen Leser erschweren.

Der Verlag hat der dankenswerten Neuausgabe — der ersten in deutscher Sprache — zahlreiche gute Nachbildungen der von Stendhal ausführlicher gewürdigten Kunstwerke beigegeben. *H. Voss*

Rudolf Oldenbourg. Die Münchner Malerei im neunzehnten Jahrhundert. 1. Teil: Die Epoche Max Josephs und Ludwigs I. (München, Verlag F. Bruckmann A.-G., 1922.)

Die Jahrhundertfeier des Münchner Kunstvereins bot die äußere Veranlassung zu diesem gründlichen und mit reichem, wohlgelungenem Bilderschmuck ausgestatteten Werke, mit dem ein Münchner Kind, der unserer Wissenschaft zu früh entrissene Rudolf Oldenbourg, dem Kunstleben seiner engeren Heimat wie sich selbst ein bleibendes Erinnerungsmal gesetzt hat.

Gesprächsweise äußerte Max Liebermann einmal, daß in München immer die Schule maßgebend geblieben sei und einen gewissen hohen Durchschnitt der Kunstleistungen verbürgt habe, Berlin dagegen die stärkeren führenden Persönlichkeiten besessen habe, ohne daß es ihnen gelungen sei, das allgemeine Niveau der dortigen Kunst zu so ausgeglichener Höhe wie in München zu erheben. Die Gültigkeit dieser Beobachtung wird von der Olden-

bourgschen Darstellung bestätigt. Wie Schwanthaler neben Rauch, Klenze neben Schinkel zurückstehen muß, so hat die frühe Münchner Malerei keine Meister aufzuweisen, die im künstlerischen Ausmaß sich neben Blechen und Menzel stellen ließen. Dafür aber entschädigt in München das Bild einer viel gleichmäßiger geschlossenen und von den Entgleisungen in den Dilettantismus ungefährdeten Kunstproduktion, wodurch der Anblick so erfreulich sich gestaltet und der Beitrag, den München für die deutsche Kunst geleistet hat, so entscheidend und wesentlich erscheint.

Die allgemeinen Bedingungen lagen dort auch günstiger als in Berlin. So unverhältnismäßig schwach in München die Kunst des 18. Jahrhunderts als treibende Kraft ins 19. hinübergegriffen hat, so hatte doch die glänzende und wahrhaft volkstümliche Rokokomalerei, wie sie der Hof, die Klöster und die Landkirchen genutzt und gepflegt hatten, tiefe Wurzeln geschlagen und ein sinnenfrohes, weder literarisch verbildetes, noch durch verstandesmäßige Kritik in seinem natürlichen Empfinden zersetztes Volk aufnahmefähig erhalten. Hinzu kam das Klima, diese schon ganz südlich schillernde Atmosphäre mit ihrer weichen silbernen Lichtstimmung und endlich neben dem Reiz und Reichtum des gebirgigen Hinterlandes das starke Eigenleben der kleinen Städte und Dörfer mit ihren mannigfaltigen Typen, deren vergrößertes Abbild die Hauptstadt München war.

Freilich ist München und das altbayerische Stammland zunächst produktiv nicht hervorgetreten. Für den Anfang der neueren Münchner Malerei gab der Zuzug auswärtiger Künstler, in erster Linie von Meistern aus der Bayrischen Pfalz, den entscheidenden Anstoß. Aus der Pfälzer Künstlersippschaft der Kobell erweist sich besonders Franz Kobell in seinen Schlachtenbildern, seinen immer mehr sich aufhellenden und die holländische Schablone überwindenden Landschaften als einer der edelsten Vorkämpfer des Nationalismus und der Freilichtmalerei. Als solcher ist er in seiner Bedeutung für die Münchner Malerei gar nicht hoch genug einzuschätzen.

In organischer Fühlung mit dieser zwar lokal beschränkten, aber selbstbewußten Tradition, vor allem mit der gesunden schlichten Gesinnung der Landschaftsmalerei erwuchs das Münchner Sittenbild, und beides, Genre wie Landschaft, fand seine Pflege in dem 1824 gestifteten Kunstverein, der die Schaffenden und die Genießenden eng zusammenschloß. Hier schlug das Herz der Münchner Malerei, aber das Gehirn lauschte nicht auf diesen lebendigen Pulsschlag, sondern strebte auf anderen Gedankenbahnen einem „höheren" Ziele zu.

Dem frischen Antrieb, dem man die Entdeckung der oberbayrischen Landschaft, des behaglich eingesponnenen Volkslebens mit seinem Alltag und seinen Festen, mit seinem Humor und seiner Sentimentalität verdankte, stellte sich der Klassizismus mit seinen Ansprüchen der höheren Kunst entgegen. Waren die Kunstvereinsleute volkstümlich gesonnen, so trat der Klassizismus mit höfisch-repräsentativem Glanz, volksfremd und bildungsstolz auf. Die Akademie und Cornelius, der bald als ihr Leiter berufen wurde, drängten auch hier die Entwicklung in Bahnen, für die das Volk kein Verständnis und eigentlich auch keine sich bescheidende Hochachtung fühlte; es stand ihm nur fremd gegenüber. Dieser Klassizismus, dessen Mäzen König Ludwig wurde, war teils, so im Bildnis, nach dem eleganten französischen, vornehm-kühlen Empire, teils nach der deutschen Romantik mit ihrer antik-mythologischen und christlich-religiösen Stoffwelt orientiert. Diese Abschnitte, die umfänglichsten des Buches, in denen Oldenbourg von der höfischen, am besten durch Joseph Stieler vertretenen Bildniskunst in Gérards Manier, von den großen, der Farbe immer mehr sich entfremdenden Fresken Cornelius' in der Glyptothek und in der Ludwigskirche berichtet, sind ihm ganz besonders gelungen, und in dem sich anschließenden „Fall Kaulbach" erreicht er den literarischen Höhepunkt seines Buches.

Mit Spannung liest man dann weiter, wie die von Cornelius bespöttelten „Fächler" im Genre und namentlich in der Landschaft sich wieder durchsetzen, weil ihr Empfinden zutiefst verbunden war mit dem Volksgefühl. Zwar bleibt die Naturschilderung als „ideale Landschaft" ihrer Bildform nach dem Klassizismus noch hörig, aber ihr bedeutendster Vertreter, Carl Rottmann, gibt schon der naturalistischen Landschaft, die die nächsten Generationen beherrschen sollte, einen überaus fruchtbaren Impuls. Auch Cornelius hinterläßt die Spuren seines Wirkens, indem sich sein hohes, den meisten unerreichbares Pathos bei den künstlerisch ehrlich Gesinnten ins Gemütvolle, Lyrische abwandelt. Und diese durchaus bürgerlich-romantische Gesinnung auf immer noch spürbarer klassizistischer Formanschauung findet in Schwind, auch einem Zugewanderten, wie den genialsten, so den letzten, schließlich vereinsamten Bekenner. In ihm, der die Münchner Kunst mit einer im weiteren Sinne süddeutschen Musikalität Mozartschen Nachklanges bereichert, überlebt sich die Ausdrucksform, nicht der Gefühlsgehalt der Münchner Romantik, und so darf die erste, örtlich enger gebundene Epoche der Münchner Malkunst, die allein darzustellen Oldenbourg sich vorgenommen hatte, hier ihren sinngemäßen Abschluß finden. Epilogisierend folgt noch ein Abschnitt über den fürstlichen Mäzen dieser Kunst, über König Ludwig. So fein das Psychologische dieser keineswegs unkomplizierten Persönlichkeit erspürt ist, so scheint mir doch der Ton hier etwas hochgegriffen, und eine weniger partikularistisch gefärbte Verehrung muß den Einfluß dieses Königs auf die

Kunst seines Landes strenger beurteilen. Sein nationales Selbstgefühl, die persönlichen Opfer, die er seinem Kunst-Enthusiasmus brachte, seine Verdienste um die Verschönerung der Hauptstadt, wie die Förderung einzelner Künstler bleiben unangetastet, auch wenn man in seinem Eingreifen und in den Ergebnissen seiner Kunstpolitik mehr das Hemmende und Selbstherrliche als die vorwärtstreibende und dem Gesamtwillen mit Überlegenheit dienende Kraft feststellen muß.

Der Verlag hat an die zahlreichen und hochwillkommenen Abbildungen, sowie an die buchtechnische Ausstattung seine oft bewährte Sorgfalt gewandt. Dr. Lessing besorgte die Durchsicht und Drucklegung des Manuskriptes. Vermißt wird nur ein Verzeichnis der Abbildungen, das über den Standort der Originale berichtet. *Hans Mackowsky*

SAMMLUNGEN

Breslau. Das Schlesische Museum der bildenden Künste hat eines der großen und berühmten Gemälde des Friedrichs-Zyklus von Adolf Menzel angekauft: „Die Begegnung Friedrichs des Großen mit Joseph II. in Neiße 1769". Das Bild, das schon vor Jahren einmal dem Museum zum Kaufe angeboten war, damals jedoch für einen unerschwinglichen Preis, ist jetzt durch die Bemühungen von Direktor Braune der Breslauer Sammlung gesichert worden.

Frankfurt a. M. Liebighaus und Kunstgewerbemuseum haben ihre Neuerwerbungen ausgestellt. Trotz geringer Zuschüsse ist die Bereicherung ansehnlich. Das Kunstgewerbemuseum, das in Neuordnung begriffen ist, geht auf systematische Ergänzung aus. Zu den Möbeln sind Stücke der Spätgotik und nordischen Renaissance gekommen: ein Tiroler Schrank mit Intarsien, gut erhaltene Faltstühle, Tische und ein Ulmer Schrank. Reichsten Zufluß fand die keramische und die Gläsersammlung. Bei beiden ist sowohl Frühestes wie Spätestes ergänzt. Wichtig eine Florentiner Majolikafliese von 1440, für eine Neapeler Kapelle bestimmt, ein Albarello von 1565, Domenico da Venezia bezeichnet, dann eine Venezianer Schüssel mit Augsburger Wappen. Unter den deutschen Fayencen sind außer charakteristischen Stücken aus Ansbach, Bayreuth, Fulda, Proskau eine Berliner Chinesenvase aus der Fabrik des Cornelius Funcke und ein Nürnberger Hausmalerkrug des Meisters W. R. zu nennen. Das Hauptstück der Porzellane ist die große allegorische Gruppe von Link, 1768 zur Feier der Genesung Karl Theodors gefertigt. An Gläsern sieht man schlicht geformte Stücke des 16. Jahrhunderts neben reich geschliffenen (meist bestimmter bezeichneten) Berliner und schlesischen des 18. Jahrhunderts und den seit dem Vorbild Wiens museumsfähig gewordenen bunten Formen der Biedermeierzeit. Durch Vermächtnis Rothschilds ist eine kostbare barocke Silberarbeit (Münchener Werkstatt) erworben. — Das Liebighaus zeigt den Zuwachs des letzten Jahres. Die Großplastik ist mehr von lokalem Interesse. Neben einer rheinischen Pietà erscheint eine manieristische Steinfigur, ein südwestdeutscher charaktervoller Barockheiliger. Wichtiger sind die Kleinarbeiten: alles überragend die griechische Bronzestatuette eines Jünglings, die noch dem 6. Jahrhundert angehört; höchst reizvoll auch ein sienischer Diakon des 14. Jahrhunderts in alter Fassung, dann einzelne italienische Bronzen. Unter den Barockplastiken sind eine wild flatternde Madonna aus Würzburg (Zeit, doch nicht Stil Auweras), ein zügiger Bleiguß von Hagenauer hervorzuheben. *R. Schg.*

Karlsruhe. Ein bisher unbekanntes Gemälde von Hans Baldung Grien wurde von der Kunsthalle in Karlsruhe erworben. Es handelt sich um eine Darstellung des „ungleichen Liebespaares". Das Bild ist bezeichnet und 1528 datiert. Die Sammlung von Bildern des Hans Baldung in der Badischen Kunsthalle hat durch diese Neuerwerbung eine glückliche Bereicherung erfahren.

Melbourne. Frank Rinder hat kürzlich aus den Felton Funds ein zweites hervorragendes Stück niederländischer Malerei für die National-Galerie in Melbourne erworben. 1922 kaufte er van Eycks bekannte Ince Hall-Madonna von 1433 (vgl. Kunstchronik, 1922, Nr. 5, S. 95, Abb. 12); in den letzten Monaten erwarb er von der Kunsthandlung Agnew einen wenig bekannten Memling, der aus der Sammlung Gribeau in Connerré stammt (s. Abb). Das 27,5 × 20 cm messende Bild stellt den toten Christus in den Armen Mariä dar; im Hintergrunde die Passionswerkzeuge mit dem Datum 1474 an einer Säule zur Linken. In seinem grundlegenden Buche „Von Eyck bis Bruegel", S. 58 und 178, erkennt Friedländer dieses Gemälde als die Arbeit des Brügger Meisters an, jedoch mit der versehentlichen Angabe des (von ihm für echt gehaltenen) Datums 1475. Die Tafel steht dem Bilde Memlings in der Capilla Real in Granada außerordentlich nahe, nur weist das Melbourner Exemplar eine stärkere Neigung des Hauptes der Marie nach links auf, Christus führt statt der rechten die linke Hand zur Wunde und die Leidenswerkzeuge sind abweichend angeordnet. Das Bild ist sorgfältig gereinigt und anscheinend sehr gut erhalten.

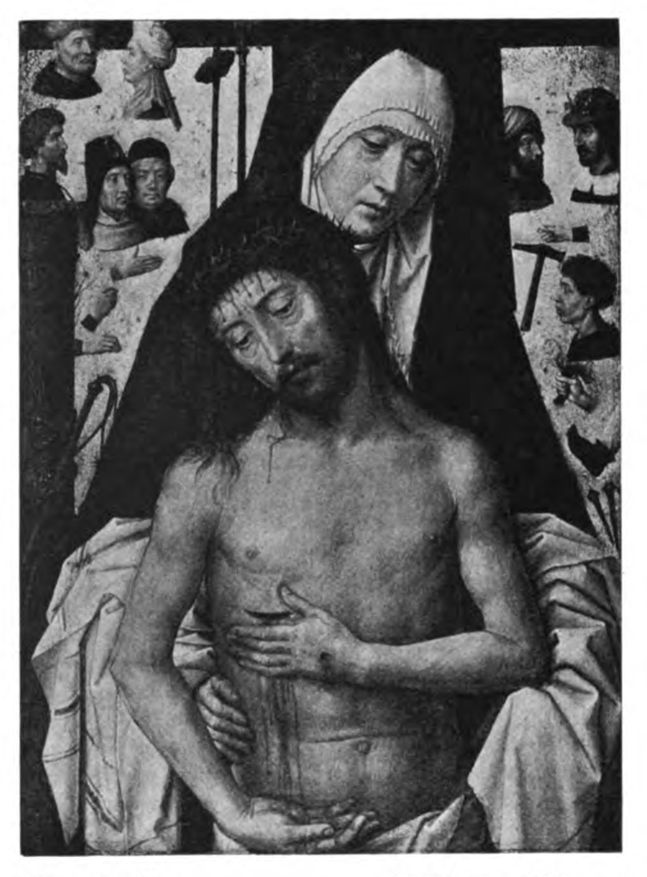
Weitere, kürzlich durch Rinder für die Melbourner Galerie erworbene Werke sind das Porträt eines Mönches (84,5 × 74 cm) von Tizian um 1555—60 (ebenfalls aus der Kunsthandlung Agnew, die es ihrerseits aus Italien brachte), und die drei Kartons von Puvis de Chavannes für die Wandmalereien aus der Legende der hl. Genoveva im Pantheon zu Paris.

Die Bilder von Memling und Tizian sind vor ihrer Versendung nach Melbourne in der Londoner National-Galerie ausgestellt worden. *R. P. B.*

Ulm. Das Museum der Stadt Ulm konnte in der letzten Zeit einige wertvolle Erwerbungen machen. Aus dem Hamburger Kunsthandel kaufte es einen früher in Buxheim befindlichen Schnitzaltar mit einer Schreindarstellung der Geburt Christi von Daniel Mauch und Flügelbildern mit Szenen aus dem Marienleben und mystischen, auf das Leiden Christi bezüglichen Darstellungen eines Ulmer und Augsburger Art verschmelzenden Meisters; ferner mehrere Goldschmiedearbeiten, darunter einen sehr stattlichen Pokal mit aus Elfenbein geschnitzten bacchantischen Szenen, silbervergoldeter Fassung des Ulmer Kienlen; endlich Gemälde von Karl Caspar, Maria Caspar-Filser, Josef Eberz, Max Unold, und Graphik, hauptsächlich von Corinth, Hofer, Grosz, Kokoschka und Käthe Kollwitz.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Große Berliner Kunstausstellung 1924. In dieser besten aller Welten ist nun einmal nichts von Bestand. Wie so vieles andere, hat auch das Ausstellungswesen sich überlebt. Zu den ersten Anzeichen des Verfalls gehörte das Erscheinen der Sezessionen vor einigen dreißig Jahren. Damals glaubte man, die gewohnte Form durch Beschränkung, strenge Auswahl der vorgeführten Kunstwerke und sinngemäße Anordnung lebensfähig erhalten zu können. Der anfängliche Erfolg endete in Verflachung, die wirkenden Kräfte strebten auseinander, und schließlich war erreicht, was man hatte vermeiden wollen: eine grenzenlose Gleichgültigkeit des Publikums gegen den gesamten Ausstellungsbetrieb. Hatten die ungesunden Zustände der Inflationszeit und die damit im Zusammenhang stehenden wilden Bilderkäufe die Künstler über den völligen Verfall der Kunstausstellungen als Kunstmärkte noch täuschen können, so müssen sie jetzt erfahren, daß keine irgendwie geartete Ausstellungstechnik mehr imstande ist, das verloren gegangene Interesse des Publikums für die zeitgenössische Kunst wieder zu erwecken. Als Hans Baluschek die Leitung der diesjährigen Großen Berliner Kunstausstellung übernahm, ging er offenbar von der Überzeugung aus, daß es genüge, ihren Umfang zu beschränken, um eine eindrucksvolle Vorführung zu erreichen. Er übersah die inneren Gründe, die heutzutage jede stärkere Wirkung nach außen verhindern. Sie liegen in der Art, wie Kunst gegenwärtig gemacht wird. Die Maler haben ganz vergessen, daß ihnen die Möglichkeit gegeben ist, in ihren Schöpfungen Phantasie, Ideen, eine schönere Welt, Vergangenheiten und neue Ideale zu zeigen. Sie sehen alles Sehbare nur noch von einem Richtungsstandpunkt aus, ihr Horizont ist kläglich eng geworden, und sie wissen nicht mehr, daß jenseits desselben unendliche Möglichkeiten für den kühn Zugreifenden liegen. Wen soll diese verarmte und eintönig gewordene Kunst noch reizen? Die allgemeine geistige Verödung läßt sich dadurch nicht verdecken, daß man ein paar hundert Bilder



Hans Memling Beweinung, Melbourne

weniger aufhängt. Sie läßt sich höchstens leichter ertragen. Damit ist jedoch den Ausstellungsbesuchern nicht gedient. Sie wollen staunen, sich begeistern, wollen nicht sehen, wie arm die Kunst, sondern wie reich sie ist. Eine Ausstellung, die diese Wünsche in keiner Hinsicht zu erfüllen vermag, entbehrt jeder Anziehungskraft. Null mal fünfhundert bleibt eben Null. Darum mußten Baluscheks Bemühungen, die Wirkung der Großen Berliner Kunstausstellung zu steigern, ohne Erfolg bleiben. Das einzige, was er erreicht hat, ist ein etwas besseres Niveau, als man es in den letzten Jahren an dieser Stelle gesehen hat; doch es ist ein Niveau, in dem es keine Höhepunkte gibt. Man sucht vergeblich nach einem Werk, von dem man sagen könnte, es risse hin, es sei unbeschreiblich herrlich. Diesem Mangel wird auch dadurch nicht abgeholfen, daß eine Anzahl von Kunstwerken aus dem Besitze der Städte Berlin, Charlottenburg und Schöneberg ausgewählt und in dem ersten großen Mittelsaal vorgeführt wurde. Wenn man auch auf Namen trifft, wie Slevogt, Corinth, Thoma, Leistikow, Oberländer, Gaul, Tuaillon, Liebermann, so handelt es sich im wesentlichen doch um mittelmäßige Werke dieser Künstler, die in einer Privatsammlung sich zwar ganz stattlich ausnehmen würden, für das Kunstverständnis der betreffenden Stadtväter aber keine besonders hohe Meinung erwecken können. Den

Schwerpunkt der Ausstellung bilden die Säle des „Vereins Berliner Künstler", die einen allgemein guten Eindruck machen, jedoch dem Inhalt nach kaum mit der Vorführung konkurrieren können, die der Verein zu Beginn des vergangenen Winters im Künstlerhause bot. Der Durchschnitt überwiegt. Werke großen Stils, Kompositionen fehlen ganz, wenn man nicht Herbert Arnolds Märchenbild „Rübezahl bewirtet fahrende Musikanten", ein schon vor mehr als zehn Jahren entstandenes Werk, und Hans Steiners „Pietà" dafür nehmen will. Eine Hoffnung scheint in Gustav Hilbert heranzuwachsen, der in einem Doppelakt „Liebe" und in einer Herbstlandschaft gute Ansätze zeigt. Neue Begabungen für das Bildnis offenbaren sich in den Darbietungen von Imre Goth und Käthe Münzer-Neumann, und unter den Landschaften fällt Otto Altenkirch mit einem innig gefühlten Winterbilde auf. Hans Baluschek, der vor vielen anderen Berliner Malern mit größeren Namen den Vorzug hat, eine Persönlichkeit und ein origineller Künstler zu sein, macht in einem Bilde „Großstadt" den allerdings noch nicht ganz gelungenen Versuch, seine Art aus dem Genrehaften ins Monumentale zu übertragen.

In der „November-Gruppe" scheint man allmählich zu der Einsicht zu gelangen, daß es in der bisherigen Weise nicht weitergeht. Wohl gibt es in den ihr eingeräumten Sälen noch wüste Machwerke genug; aber man spürt doch ein leises Hinüberneigen zu den Erscheinungen der Wirklichkeit, sieht schüchterne Bemühungen, die Natur natürlich darzustellen, und ein erkennbares Abrücken von abstrakten Vorwürfen. Das meiste bleibt freilich Versuch, dessen Höhepunkte etwa Alexander Kanoldts „Stilleben" und das „Tatarenfest" von Walter Spies sind.

Sehr viel Interessantes gibt es in der Abteilung „Graphik und Aquarelle" und in dem von Albert Knab eingerichteten Saal „Das illustrierte Buch", wo Slevogt, Liebermann, Corinth, Barlach, Walter Klemm, L. von Hofmann, Melchior Lechter das große Wort führen. Das Reizvollste in dieser Ausstellung sind jedoch die in den früheren großen Plastiksaal eingebauten Kojen, in denen der Bund deutscher Architekten eine Übersicht über baukünstleriche Leistungen in den letzten sechs Jahrhunderten teils in Zeichnungen, teils in plastischen Modellen gibt. Museen und Hochschulen haben aus ihren Sammlungen die kostbarsten Stücke für diese Vorführungen hergeliehen und vor allem auch der Berliner Architekt Beitscher, dessen Besitz an Handzeichnungen von Architekten des 18. Jahrhunderts von überraschender Fülle und Schönheit ist. Leider verbietet es sich, an dieser Stelle auf Einzelheiten, besonders auch auf die Leistungen der jüngsten Zeit einzugehen, unter denen sich viel Bemerkenswertes findet.

Ein starker Rückgang spricht sich in den Schöpfungen der Bildhauer aus. Er ist aus der allgemeinen Notlage zu erklären. Weder Staat noch Gemeinden noch Private haben Mittel übrig, den Plastiker zu beschäftigen, und von diesem kann man nicht erwarten, daß er pour le roi de Prusse arbeitet. Unter den ausgestellten Bildhauerwerken sind immerhin die Darbietungen von Otto Placzek, Georges Morin, Rich. Bauroth, Lewin-Funcke mit Anerkennung zu nennen. Hier geht indessen etwas zugrunde, das sonst auf der Verdienstseite der deutschen Kunst stand. *H. R.*

Chemnitz. Die Oktober-Ausstellung der Kunsthütte bringt Altdeutsche Kirchenkunst in und um Chemnitz.

Dresden. In diesem Sommer stellen die Künstlervereinigung in ihrem Gebäude an der Lennéstraße und die Kunstgenossenschaft in paradoxem Bunde mit ihrem Antipoden, der Sezession, auf der Brühlschen Terrasse aus. Die Künstlervereinigung pflegt in den Mittelpunkt ihrer Ausstellungen einen bedeutenden Gast zu stellen. Heuer sind Graphiken und Bilder von Munch zu sehen, besonders ein großer Freskenzyklus, und von dem oft behandelten Thema der drei Mädchen am Wasser eine sehr schöne Fassung. Neben diesen Bildern behauptet sich Karl Hofer mit einem hart pathetischen Rufer in dürrem Lande, einem Werk von begeisternder Kühnheit. Von Dresdener Arbeiten haben nur die Skulpturen von Albiker höchsten Rang, besonders ein Frauenporträt mit tiefem Sinn in großen Formen. Gute Tradition vertreten Gußmann, Sterl und der virtuose — allzu virtuose — P. Rößler. E. R. Dietze ahmt Corinth in limonadigen Farben widrig nach. Eigene Räume haben Otto Schubert und Josef Hegenbarth. Schuberts Bilder sind in Schlachten ebenso matt wie in Idyllen. Nur in den Aquarellen, wie in dem Zyklus über Hannibals Alpenzug offenbart sich eine wahrhaft bildende Phantasie, die Inhalt und Form aus einem Keime zeugt, während jene Hegenbarths nur große Inhalte schafft, die in einer entweder ausdruckslosen oder wirr verknäuelten Form ersticken. Die bedeutenden Begabungen von Böckstiegel und Felix Müller stecken immer noch in Sackgassen. Walter Jacob zeigt ein groß gesehenes Doppelporträt und ein Gebirgsbild, das einer mächtigen Natur gerecht wird. Bernhard Kretzschmar ist in seiner Graphik aus geistig dumpfen und formal wirren Anfängen zu einer glasig scharfen Klarheit gekommen. In seinen nur scheinbar nüchternen Motiven liegen reiche Möglichkeiten für die Zukunft. Beachtenswerte Leistungen zeigen noch die Maler Winkler, Bernhard Müller, Skade, Rudolph, Winkelmann und die Bildhauer Wrba, Hermann Richter, Löhner und Türke.

Von der Kunstgenossenschaft ist wenig zu sagen. Rang .haben nur die Bilder von Feldbauer und Dorsch. Erfreulicherweise haben diesmal Richard Müller und Hans Unger keine Käufer gefunden. Neben schwachen Ansätzen und offenbaren Minderwertigkeiten ist dann noch eine Reihe freundlicher und behaglicher Bilder für anspruchlose Liebhaber

da. Man sollte aber — auch im Interesse des Publikums — diese nur gesellschaftlichen Aufgaben dienende Kunst klar von der anderen scheiden, die höheren Zielen nachgeht.

Die Sezession zeigt wieder ihre Weimarer Gäste: Kandinsky mit abstrakten aber jetzt linear konstruierten Gebilden, Klee mit den üblichen Spielereien, die hier noch nicht einmal so amüsant sind wie sonst, Feininger mit zwei für diesen wichtigen Künstler schwachen Bildern. Otto Dix läßt seine starke Kunst immer noch panoptikumhaften Sensationen dienen. Von den Dresdnern scheint Otto Lange nach vielem Pendeln seine Linie gefunden zu haben. Zwei Hafenbilder stehen an der Spitze der ganzen Ausstellung. Gleichbedeutend sind die Holzskulpturen von Christoph Voll. Auch seine Zeichnungen und Aquarelle zeigen, daß hier eine Persönlichkeit im Werden ist. Die Kokoschka-Schüler enttäuschen. In die Zukunft weist offenbar eine andere Linie, deren begabteste Repräsentanten Lachnit und Griebel sind. Inhalt und Form sind hier noch gleich ärmlich, aber diese Ärmlichkeit ist auch Ehrlichkeit, sie hilft ernst und sachlich von unten her aufbauen.

In allen Gruppen wird leider der Eindruck der bedeutenden Werke durch eine Menge von Belanglosigkeiten gedrückt und zersplittert. Keine der drei Gruppen ist aus eigenen Kräften stark genug zu einer Ausstellung, die durchweg Niveau hielte. Welchen Sinn hat aber heute überhaupt noch ihre Trennung? Die wenigen Begabten in der Kunstgenossenschaft sind es sich selbst schuldig, in einer ihnen gemäßen Umgebung auszustellen, also mit Gußmann, Sterl und Rößler zusammen. Und die Sezessionisten möchten wohl für alle Zeiten die Rolle der Revolutionäre spielen, aber sind sie denn wirklich revolutionärer als etwa Hofer? Mögen die Führenden doch endlich einsehen, wie töricht und schädlich der Grüppchen-Partikularismus ist.

Nur wenn die Künstler-Vereinigung und die Sezession, wie das schon einmal geplant war, gemeinsam ausstellen und durch energische Jury das Überwuchern der Mittelmäßigkeiten verhindern, kann Dresden die Ausstellung bekommen, die ihm gebührt. *Hans Weigert*

Düsseldorf. In den Räumen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen hat Heinrich Campendonk (Crefeld) eine umfassende Sammelausstellung eingerichtet, die erste seit seiner Rückkehr in die rheinische Heimat. Auf Veranlassung des Kunstvereins hat Walter Cohen, Düsseldorf, für die Besucher der Ausstellung eine Abhandlung über „Campendonks Welt" verfaßt, die geeignet scheint, diesen abseitigen, merkwürdigen Künstler seinen Landsleuten näher zu bringen.

Frankfurt a. M. Seit Burger und Thoma hat Frankfurt keine geschlossene Malergruppe hervorgebracht. Nußbaum ist gewiß bodenständig, doch steht er heute isoliert, ebenso wie Beckmann, bei dem man oft schwer begreift, was ihn in der Stadt der gediegenen Kaufleute hält. Vielleicht würde ihn Berlin, wo seine Typen zahlreicher zu finden sind, beirren und stören. Unter den jungen sind tüchtige Begabungen, Brust, Feibusch, Heinisch, Katz, Winter ... doch ist das Niveau einer Gesamtausstellung der Frankfurter (Kunstverein) nicht erfreulich. Hier wird man an das erinnert, was durchschnittlich die Kunst der Frauen charakterisiert. Vieles ist gekonnt, noch mehr ist gewollt, doch fehlt die letzte Überzeugungskraft, ein Streben, dem Notwendigkeit innewohnt. Der Kunstverein hat bei dieser Ausstellung neben Sachverständigen das Publikum zu Preisrichtern bestimmt. Nußbaum wurde von beiden Parteien ausgezeichnet. Was sonst das Publikum wählte, war nur für wenige Maler ermutigend.

Nach Erbslöh, der eine interessante Entwicklung zeigt, bringt Schames Arbeiten von Konnerth und von Rathleff-Kestmann. Konnerth ist aus dem Impressionismus zu verstehen, doch arbeitet er nicht blinzelnd, sondern „fixiert". Er hat reine, helle Farben, glatte, sauber abgegrenzte Flächen, ist anerkennenswert in dem Bescheidenen, was er gibt. R.-K. will Neuerer sein. Das Wichtigste ist die Erfindung, die Gestaltung gemäldeartiger bemalter Flachreliefs. Einzelne Köpfe werden wie Blütendolden nebeneinander geordnet; es interessiert die psychische und rhythmische Abwandlung bei geringer Variation. — Flechtheim hat sich ausschließlich zu den Franzosen bekannt und füllt in vornehmem Abstand seine Räume mit Bildern der Impressionisten und einzelner junger Künstler; kleine Bilder, nicht für Galerien bestimmt, einzelne von erlesener Qualität, wie der Manetkopf, eine Degas-Studie, eine Schneelandschaft von Monet. Was bei dieser Ausstellung zu denken gibt, ist die Ruhe und klassische Vollendung, die wir in ihr empfinden. Selbst bei den Jungen — es sind gewiß nicht die stärksten Begabungen, die hier die nachimpressionistische Zeit mit ihrer mechanistischen Einstellung vertreten — hält sich dieser Eindruck, vor dem alle deutsche Kunst als problematisch und unvollendet erscheint. Die Probe auf das Exempel ist die Hodler-Ausstellung, die trotz gewisser Einseitigkeit der Auswahl die ganze Problematik und zerwühlende Vielseitigkeit seines Schaffens erkennen läßt. Die Ausstellung ist dem Kunstverein zu danken, der sie auf die Frankfurter Bilderschau hat folgen lassen. Die geschlossene Vorführung bedeutender Künstlerpersönlichkeiten, ohne Rücksicht auf bestimmte Nationalität, die früher wichtigste Leistung des Kunstvereins war, scheint ihm auch nun wieder angelegen zu sein. Die Monumentalbilder, auf der Ausstellung von 1911 gezeigt, waren nicht wieder erreichbar; vorgeführt wird der Hodler kleinen Formats. Doch auch in dieser Wahl sind die Energien

zu spüren, mit der eine Persönlichkeit von ungeheurem Willen Probleme sucht und Divergenzen zur Einheit zwingt. Frühe, zarte Arbeiten französischer Farbkultur stehen neben den Genfer-See-Landschaften, dazwischen einzelne figürliche Studien zu den gedanklichen Kompositionen. Die letzte Sublimierung der Linie in den Seebildern konnte erst aus den Kurven der figürlichen Darstellung hervorgehen. Die Kraft der Monumentalkompositionen ist schon in dem „surpris de l'orage" der 80er Jahre zu spüren, wo fast grausam die Menschen zusammengeworfen sind. Aus dem frühen Bildnis (Prof. Jung), das zur sachlichen Klarstellung des Milieus bedarf, wächst das zerwühlende Sehen der späten Selbstporträts. Sie wieder sind gleicher Art wie die großgetürmten Gesteine der Hochgebirgsansichten. In den letzten Landschaften ist wie eine Sehnsucht zu früherer Weichheit zu fühlen. Berge werden mit Wolken verhangen, Stimmungen der Tageszeiten am gleichen Gelände beobachtet. Der Problematik seines Schaffens stehen wir heute so nahe wie je. In der Gestaltung erkennen wir ihn zeitgebunden, so daß wir selbst nur die letzten Arbeiten auf uns beziehen. Die Ausstellung ist auch nach dieser Richtung besonders eindrucksreich, denn sie enthält eine ganze Reihe Bilder des Nachlasses. *R. Schg.*

Frankfurt a. M. Die Ausstellung des Kunstvereins zum Gedächtnis Wilh. Steinhausens bedeutet eine Überraschung. Der seit Jahren gelähmte Künstler war vielen fremd geworden, seine Leistung oft unterschätzt. Sein Schaffen entspringt einer passiven Einstellung, die wir heute nur in ihrer Fundierung zu würdigen verstehen. Es ist die Passivität eines von ganzer Seele frommen Menschen. In ihr mag der Grund liegen, daß gerade seine religiösen Bilder am wenigsten gelöst erscheinen. Entwürfe lassen sein Wollen ahnen; in den ausgeführten Gemälden fehlt die Kraft monumentaler Gestaltung. Die Intensität seiner Künstlerpersönlichkeit wirkt sich in den Landschaften aus. Hier dichtet sich sein religiöses Gefühl zu pantheistischem Schauen. Stärker als am einzelnen Bild, bei dem oft die Weichheit und geringe Sättigung der Form befremdet, empfinden wir in der Folge die eigentümliche Klangfarbe der in sanften Tönen schwingenden Akkorde. Steinhausen ist der Maler des Mittelgebirges. Er liebt die weichen Mulden, die rundlichen Gebüsche, die leisen Wellen der Berge. Er sieht die zartesten Übergänge: den Horizont, an dem Himmel und Erde ineinander übergehen, die Seen, die in der Luft verdampfen, Nebel und Feuchtigkeit, die über den Wiesen flimmern. In der Nuancierung erinnert er an Renoir, der wie er die Form zerfließen läßt, der wie er die leicht geröteten Töne in sanfter Variation bevorzugt. Einzelne Porträts, meist seine Familie darstellend, vertiefen den Eindruck. Auch in ihnen ist die gleiche weiche Farbenskala, die Sinnbild wird feinster seelischer Schwingungen. Das Selbstbildnis — wie aus der Nachfolge Victor Müllers — ist Deutung seiner romantischen, lyrischen Art. Steinhausen ist der einzige aus dem Kreise Thomas, der Frankfurt treu blieb, fremd der Stadt selbst, verwurzelt dem Boden, der sie trägt. *R. Schg.*

Frankfurt a. M. In der Kunsthandlung Trittler sind zur Zeit graphische Arbeiten von Max Oppenheimer, Lovis Corinth und Fritz Boehle ausgestellt. Außerdem zeigt die „Künstler-Gruppe 2", eine Vereinigung niedersächsischer Maler, Aquarelle, Radierungen, Holzschnitte und Mappenwerke ihrer Mitglieder.

Köln. Die große Düsseldorfer Kunstausstellung. Ihre Vorgeschichte ist bekannt. Die Düsseldorfer Künstlerschaft, die noch während des Krieges die heimatlos gewordene große „Berliner Kunstausstellung" gastlich aufnahm, war in diesem Jahre durch die Beschlagnahme des Kunstpalastes selbst ohne Ausstellungsmöglichkeit geworden und nahm die Einladung Kölns dankbar an. Köln hat in den neuen Messehallen am Deutzer Ufer in überraschend kurzer Zeit eine ganze Flucht von Ausstellungssälen und -kabinetten geschaffen, die sich durch vorzügliche Lichtverhältnisse und kluggewählte Wandbespannung in gleicher Weise auszeichnen. Es müßte eine Wonne sein, dort eine wirklich bedeutende Bilderschau zu zeigen, wie etwa 1912 in der Kölner Sonderbundausstellung! Leider war es den Düsseldorfer Künstlern nicht möglich, in der vorgeschriebenen kurzen Zeitspanne Vorbildliches hinzustellen, vielmehr zeigte sich die Desorganisation, man könnte schon sagen Anarchie des Düsseldorfer Ausstellungswesens niemals so deutlich wie bei dieser wichtigen Gelegenheit. Und da die Kunstwerke zwei Gruppen von Juroren, denen der „alten" und denen der „jungen" Künstler vorgeführt wurden, muß gesagt werden, daß gerade die Jungen kläglich versagten. So wesentliche rheinische Künstler wie Campendonk, F. M. Jansen, Nauen, Schmurr haben es überhaupt nicht der Mühe wert gehalten, die Ausstellung zu beschicken. Dafür sind die Juroren selbst und ihnen Nahestehende mit wahren Masseneinsendungen vertreten, in einem Grade, daß ein völlig verzerrtes Gesamtbild rheinischer Kunst von heute dort in Köln geboten wird. Die einmütig ablehnende Haltung der gesamten, auch der Düsseldorfer Kunstkritik, wird der Ausstellungsleitung gezeigt haben, daß es so wie bisher nicht weiter gehen kann. Wenn im Jubiläumsjahre 1925, in dem die tausendjährige Zugehörigkeit der Rheinprovinz zum Deutschen Reiche gefeiert werden soll, die rheinische Malerei von heute — es gibt ja auch außerhalb Düsseldorfs bedeutende Künstler in der Diaspora — in ihrer Gesamtheit gezeigt werden soll, müssen alle Fehler der diesjährigen und auch der letztjährigen Ausstellungen im Düsseldorfer Kunstpalast vermieden werden. Vielleicht trägt die

bevorstehende Neubesetzung des Düsseldorfer Akademiedirektor-Postens dazu bei, daß eine starke Hand — es muß schon eine Faust sein — alle die Gruppen und Grüppchen der Künstler zu einer hervorragenden Gesamtleistung unter Beiseitesetzung persönlicher Empfindlichkeiten zusammenschließt. Es fehlt nämlich durchaus nicht an bedeutenden Baukünstlern, Malern, Bildhauern, Graphikern und Kunstgewerblern im heutigen Rheinland! Es fehlte bisher nur an den richtigen Männern an der richtigen Stelle, sie zu sammeln. *C.*

Leipzig. Der Kunstverein gab in seiner ersten Ausstellung nach den Sommerferien eine Darstellung der italienischen Landschaft in der deutschen Kunst der Gegenwart. Vertreten waren u. a. mit Ölgemälden, Pastellen, Aquarellen und Graphik: Otto Pippel, Carl Reiser, Franz Naager, Ludwig von Hofmann, Eugen Hamm von der älteren, mehr impressionistischen Richtung, wobei man Naagers delikaten venezianischen Veduten mit grauem Grundton den Preis zusprechen möchte. Von der mehr stilisierenden neueren Richtung, die in Moll, Eberz, Seewald, Erbslöh und Schmidt-Rottluff in der Hauptsache repräsentiert wird, ragt vor allem die Landschaft „Positano" von Erbslöh hervor.

Erstmalig im größeren Kreise wird der trotz seiner 50 Jahre noch ziemlich unbekannte Münchner Franz Hauber gezeigt. Aus bester Münchner Maltradition, in der Diez, Stuck, der frühe Keller nachklingen, unter Anregungen von Böcklin und Marées, ist hier ein eigenartiges malerisches Talent erwachsen, dessen phantastische Motive (neben weichen lebensvollen Akten und Stilleben vom Gefunkel eines Monticelli) aus dem Erleben der Farbe entwickelt werden (Savonarola, Kruzifix, Grablegungen, Apokalypse, Sodom, Gewittersturm).

Eine Sonderausstellung war der Zeichenkunst von Alfred Kubin von 1898 bis 1924 gewidmet. Eine Kinderzeichnung beweist in ihrer phantastischen Häufung, daß der spätere Stil des Künstlers angeborene Anlage ist. Die malerisch tonig und plastisch prägnant ausgeführten Blätter der Frühzeit, wie Couplet, Mutter Erde, sind noch zu sehr mit Realität belastet. Von 1901 ab bekommen die Blätter etwas Zwingenderes in ihrer Vorstellungskraft, wie der Staat 1901, Ewiges Ringen 1903, Schwarmgeister 1904 und die feinen, an persische Miniaturen gemahnenden Aquarelle: Der Rajah 1905 und die Indische Fürstin 1906. Aber erst um 1912 setzt die ganz packende Federzeichnung ein mit ihrem seltsam wirrenden Strich, der den Beschauer in seinen Zauber magisch einspinnt. Manches gemahnt an den Höllenbreughel und Bosch, auch in dem kühnen Übereinanderbau der Gründe, manches an Rembrandt. So die Geträumte Landschaft 1912, Uferstädtchen 1919, Tiger 1915, Mann mit den Tieren und Viehtreiber 1919, Jeremias 1921. Zarte Lavierung steigert zuweilen noch die Magie dieses krausen Federspiels, wie bei Nachtleben 1914, Warenhaus 1919. Die Eindrücke des Weltkriegs haben das Erleben wohl so vertieft und verstärkt. Von 1922 an setzt im Aquarell ein derber Bilderbogenstil ein, wie Saul und Samariter ihn aufweisen. Um 1923 dagegen verfeinert sich Kubin wieder und gibt öfters merkwürdig klargebaute Federzeichnungskompositionen, mit lichterer und frischerer Kolorierung als 1914, z. B. Faschings Ende. *H. H.*

Leipzig. Beyer & Sohn. Die Ausstellung des graphischen Werkes von Willi Jäckel sowie einiger Pastelle, Aquarelle und Zeichnungen des Künstlers gibt einen interessanten Überblick über die Entwicklung dieses Künstlers. Die schlichten Porträts der letzten Zeit beweisen dies fast noch mehr als die spiritistisch psychologischen Typen und Phantasien über Mann und Weib oder Szenen aus Dante und dem Leben Christi der früheren Jahre. Die Qualität der ausgestellten Drucke ist hervorragend. Auch der Faustzyklus von Gustav Schönleber jun. im Stich ist eine beachtenswerte Neuerscheinung auf dem Gebiet der deutschen Graphik. Der Anschluß an die altdeutsche Kunst gelingt hier wie in einigen Landschaftsholzschnitten von geistreicher Rhythmik völlig ungesucht. *H. H.*

Leipzig. Das Deutsche Kulturmuseum für Buch und Schrift hat eine Ausstellung polnischer Bücher und Holzschnitte veranstaltet, die beweist, daß die Polen in bezug auf Buchausstattung und -gestaltung im allgemeinen doch etwa 20 Jahre hinter uns stehen. Dagegen interessiert das großangelegte Werk von alten Volks-Holzschnitten mit ihrer leuchtenden Farbenpracht aus der Offizin Lazarski, Warschau. Zu erwähnen wären noch die Graphiker Zofje Stryjenska und Leon Wyczólkowski. *H. H.*

London. Ausstellung von Fälschungen im Burlington Fine Arts Club. Der offizielle Titel „Ausstellung von Fälschungen, Nachahmungen und Kopien von Kunstwerken" gibt von dem Charakter dieser Veranstaltung kein ganz zutreffendes Bild. In der Hauptsache handelt es sich um eine Fälschungs-Ausstellung; und man muß gestehen, wenn man die Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens berücksichtigt, daß eine Kollektion von größtem Interesse für den Kunstliebhaber zusammengebracht worden ist. Sowohl der Museumsmann wie der Privatsammler kommen auf ihre Kosten. Es ist jedoch zu bezweifeln, ob durch die Heranziehung von echten Werken zu Vergleichszwecken und von Arbeiten, die ursprünglich nicht mit betrügerischer Absicht geschaffen waren,

der Wert der Ausstellung erhöht worden ist. Man hätte jedenfalls bei einer ausschließlichen Zusammenstellung von Fälschungen mehr Klarheit gewonnen.

Wie man erwarten konnte, ist ein großer Teil der Ausstellung Fälschungen englischer Möbel von ausgesprochener Kostbarkeit gewidmet — also für den Fälscher wahrhaft lohnender Arbeiten. Die Gesamtzahl guter englischer Ausstattungen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts kann nie sehr hoch gewesen sein, und die starke Nachfrage nach erstklassigen Stücken in England und Amerika während der letzten 20 bis 30 Jahre mußte natürlich die Handwerker anreizen, ihre Tätigkeit in den Dienst der Fälschung zu stellen und auf Schöpfungen, die dem Geiste der eigenen Zeit entsprochen hätten, zu verzichten.

Die angewandten Tricks sind in ganz Europa die gleichen: Benutzung alten, wurmstichigen Holzes, falsche Patina, durch künstlichen Staub usw. hervorgebracht, blasige Furniere und bröckelige, abgestoßene Schnitzereien — aber fast stets verrät sich der Fälscher durch Übertreibungen oder Mangel an Verständnis. Da Metallarbeiten ein gesteigertes handwerkliches Können erfordern, haben sie auch eine bedeutendere Geschicklichkeit des Fälschers zur Folge, die die Unterscheidung vom Original bereits erschwert. Bei Gußarbeiten, zumal in Cire-perdue-Verfahren, ist sie kaum noch durchzuführen, ausgenommen bei Medaillen, wo vergleichende Messungen oft ein wertvolles Hilfsmittel bieten können. Mr. Felix Jouberts Bronzeguß einer Eva (Nr. 223), früher in der Sammlung Rosenheim und jetzt im Viktoria- und Albert-Museum, würde dem Kenner große Schwierigkeiten bereiten, wenn nicht zufällig das Holzoriginal noch vorhanden wäre. Die wenigen originalen Bronzestatuetten des 16. Jahrhunderts, die in Nachahmung der Antike geschaffen worden sind, wirken etwas deplaciert in diesem Zusammenhang; es muß mindestens als zweifelhaft gelten, ob sie als Fälschungen gedacht waren. Ein typisches Beispiel des französischen Fälschers Marcy ist von Sir Hercules Read ausgestellt. Die Arbeiten dieses geschickten Handwerkers werden jetzt allgemein erkannt und sind von O. von Falke neuerdings zusammengestellt worden.

Unter den wenigen Skulpturen der Ausstellung kann nur das Schieferrelief einer Madonna mit dem Kind (Nr. 247) aus dem Besitz von Mr. E. P. Warren mit Sicherheit dem Giovanni Bastianini zugeschrieben werden. Die Marmorstatuette eines David und eine unansehnliche Marmorbüste, genannt „Nanna degli Albizzi", beide von Lord Crawford geliehen und Bastianini zugewiesen, scheinen keine der Qualitäten des großen Florentiner Fälschers zu besitzen. Zwei von dem Fogg Art Museum in Harvard entliehene Bilder — eine Madonna mit Kind von Benozzo Gozzoli, angeblich aus der Sammlung Tucher in Wien und eine Pietà von Carlo Crivelli aus der Sammlung Caccialupi in Macerata — veranschaulichen die gefährliche Gewandtheit des modernen Bilderrestaurators, im letzteren Falle Cavenaghi (in Mailand). Ein großer Teil der Fayencen und Gläser scheint es kaum zu verdienen, in den Räumen des Burlington Club gezeigt zu werden, nicht einmal unter den Gesichtspunkt der Fälschungen. — Der Katalog enthält eine sorgfältige Beschreibung jedes einzelnen ausgestellten Gegenstandes, aber leider ist die Bibliographie unzureichend und nicht entfernt vollständig. *R. P. B.*

Mannheim. Die Städtische Kunsthalle veranstaltet vom 21. September bis 16. November eine Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen Karl Haiders (1846—1912). Zum erstenmal ist hier aus Museums- und Privatbesitz ein Hauptteil des Lebenswerks dieses bayerischen Malers, Gefährten von Leibl, Böcklin und Thoma, zusammengebracht, der auch innerhalb der impressionistischen Hochflut seinen eigenen Weg als Fortsetzer deutsch-romantischer Kunstüberlieferung gegangen ist. Es werden über 40 Gemälde aus allen Schaffensperioden des Meisters, außerdem eine größere Anzahl repräsentativer Zeichnungen vorgeführt. Ein illustrierter Katalog enthält u. a. einen Aufsatz mit Erinnerungen des Sohnes Ernst Haider.

Moskau. Die erste deutsche Kunstausstellung seit Ausbruch des Krieges ist am 15. Oktober in Moskau eröffnet worden. Die Veranstaltung wird unternommen von der Berliner Zentralstelle der „Künstlerhilfe", gemeinsam mit der Kommission für ausländische Hilfe beim Allrussischen Exekutivkomitee und der Moskauer Abteilung der Internationalen Arbeiterhilfe. Die Ausstellung soll etwa 300 Arbeiten von deutschen Künstlern aller Richtungen enthalten, um so einen Durchschnitt des gesamten deutschen Kunstschaffens seit Ausbruch des Krieges zu geben. Auf der Ausstellung sind vertreten: die November-Gruppe, die Sezession, das junge Rheinland, das Bauhaus in Weimar, die Juryfreien, Verein Berliner Künstler, Arbeiterkunst-Vereinigungen, der Sturm, die Dresdener Veristen und viele andere mehr. Es ist Wert darauf gelegt worden, der Ausstellung einen einheitlichen Charakter zu geben. Eine besondere Abteilung ist den Konstruktivisten und Architekten eingeräumt worden. Hier werden Arbeiten gezeigt, die für Rußland von ganz besonderer Bedeutung sind. Arbeitersiedlungen, Guts- und Fabrikanlagen überwiegen. Eine weitere Abteilung umfaßt Dokumente der sozialen Kunst; die Linie geht dabei von Dix und Grosz über Zille und Käte Kollwitz bis zu Baluschek.

München. In der Modernen Galerie Thannhauser, Theatinerstr. 7, gelangte in den oberen Räumen neu zur Ausstellung eine Kollektion Gemälde und Aquarelle von Wolf Röhricht.

Ulm. Das Museum der Stadt Ulm veranstaltet im Schwörhaus von Mitte September bis Ende Oktober eine Ausstellung besonders schöner Stücke

deutscher Graphik um 1800. Die Blätter stammen aus der Sammlung des Stechers C. W. Kolbe, dessen Werk im Anschluß an die Ausstellung später vollständig vorgeführt werden wird. Es sind alle deutschen Schulen gleichmäßig berücksichtigt; zunächst die noch stark französisch beeinflußte Kunst Georg Friedrich Schmidts (1712—1775) und Chr. W. E. Dietrichs (1712 bis 1779), vor allem aber dann die unabhängiger schaffenden deutschen Meister, so Johann Heinrich Tischbein (1722—1789), Daniel Chodowiecki (1726 bis 1801), Daniel Berger (1744—1824), Johann Friedr. Bolt (1769—1836) und Ludwig Buchhorn (1770—1856); aus dem Dessauer Kreise Kolbes (1757—1830), der selbst in dieser Ausstellung nur mit einigen hervorragenden Blättern zur Geltung kommt, sieht man Arbeiten von H. Th. Wehle (1778—1805), F. Michelis und Walkhoff sowie von dem Leipziger Joh. Friedr. Bause (1738—1814); von den Schweizern sind Salomon Geßner (1730 bis 1788), Ludwig Heß (1760—1800) und Johann Heinrich Meyer vertreten; aus Vorarlberg Angelika Kauffmann (1741—1807); aus Wien Jakob Schmutzer (1733—1811), Martin v. Molitor (1759—1812), Benedikt Piringer (1780—1826), Adam Bartsch (1759—1818) und Franz Wrenck (1767—1830); endlich begegnet man noch Arbeiten der Nürnberger Joh. Chr. Erhard (1795—1822) und Joh. Adam Klein (1792—1875), des Stuttgarters Joh. Gotthard Müller (1747—1830), der Pfälzer Abel Schlicht (1754—1826) und Wilhelm v. Kobell (1766—1855), endlich von Jakob Philipp Hackert (1737—1807) und Joh. Heinrich Ferdinand Olivier (1785—1841). So gibt die Ausstellung ein nahezu vollständiges Bild der deutschen Graphik des ausgehenden Rokoko und des beginnenden Klassizismus.

Wien. Bundespräsident Dr. Hainisch eröffnete die **Jubiläumsausstellung des Wiener Kunstgewerbe-Vereins**, der sein 40jähriges Bestehen feiert. Die Ausstellung im Österreichischen Museum bot eine Fülle geschmackvoller Erzeugnisse der Wiener Kunstindustrie.

KUNSTPFLEGE

Berlin. **Die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst.** Auf die Berliner Kunstschulreform ist jetzt das amtliche Siegel gedrückt worden, in Gestalt der Bestimmungen für die „Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst“, zu denen nun die Hochschule für die bildenden Künste und die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums vereinigt worden sind. Danach gliedern sich die Schulen entsprechend dem Vorschlage, den die Künstlerkommission auf Wunsch des Landtages in diesem Sommer eingereicht hatte, in drei Abteilungen, für freie Kunst, für angewandte Kunst und für Architektur, jede mit einem Unterbau als Fachabteilungen und einem Oberbau in Ateliers, alle drei aber mit gemeinsamen allgemeinen Klassen, Hilfsfächern und Werkstätten. An der Spitze steht ein einziger Direktor — darin unterscheidet sich die Ministeriums-Verordnung von dem genannten Künstlervorschlag, der vorläufig hier eine beweglichere Spitzenlösung wünschte. Neben dem Direktor stehen Kustoden, der eine von ihnen als Leiter der Berufs-Beratungs- und Arbeitsvermittlungsstelle für Schüler, und der Lehrerkonvent aus Mitgliedern des Lehrerkollegiums, für die Unterrichtsangelegenheiten. Dieser Konvent, der sich aus allen künstlerischen Berufen zusammensetzt, stellt aus seiner Mitte die Vorsteher der drei Abteilungen, die im übrigen ihre Abteilung selbständig im Einvernehmen mit dem Direktor leiten sollen. Nachdem mit den letzten Sommerferien die bisherigen Schülerausschüsse der beiden Schulen ausgelöst wurden — sie haben sich in den Fragen der Verschmelzung teilweise reichlich temperamentvoll benommen — soll im Wintersemester der neue Schülerausschuß gewählt werden, u. a. für die Angelegenheiten der Krankenkasse, Stellen- und Arbeitsvermittlung. Das erste Schuljahr beginnt am 1. Oktober. Die Staatsschulen haben das Recht, Ehrenmitglieder dem Minister vorzuschlagen, die sich um die Anstalt oder um die freien und angewandten Künste besondere Verdienste erworben haben. Diese Ehrenmitglieder gehören auch dem Kuratorium an, das alljährlich mindestens einmal zusammentritt, u.a. um Anregungen für Organisation und Unterrichtsangelegenheiten, Gutachten über wichtige Fragen des Kunstschulwesens zu geben. Diesem Kuratorium werden außer den Kommissaren des Kultus- und des Handelsministers angehören: der Akademie-Präsident Prof. Max Liebermann, der bisherige Hochschuldirektor Prof. Artur Kampf als Vertreter der Vorsteher der Meisterateliers, Geheimrat von Falke als Generaldirektor der Museen, Geheimrat Justi als Direktor der Nationalgalerie, Prof. Bruno Paul als Direktor der Staatsschulen und endlich je ein Vertreter des Kunsthandwerkes, der Kunstindustrie und der freien Künste. Diese drei Mitglieder wird das Ministerium auf Vorschlag des Direktors der Staatsschulen nach Anhörung des Lehrerkonvents berufen. Nachdem dieser Organisationsplan nun auch die Billigung des Landtagsausschusses gefunden hat, wird alles von der ruhigen und sicheren Art seiner Durchführung abhängen, damit Kunst, Kunstindustrie und Kunsthandwerk in Zukunft besser als bisher über das verfügen, was sie am dringendsten brauchen: einen Nachwuchs mit praktischer Vorbildung.

Moskau. Hier ist vor kurzem eine neue Künstlervereinigung unter dem verkürzten Kennwort „Ost“ zustande gekommen, an deren Spitze Jurij Annenkow, D. Sterenberg sowie als Vertreter der jüngsten Malergeneration Denissowskij und Williams stehen. D. Sterenberg ist in Berlin von der russischen Kunstausstellung 1922 her nicht ganz unbekannt. Schon im November beabsichtigt „Ost“ mit einer großen Schau vor das Publikum zu treten. Die Hauptpunkte

des Programms, zu welchem der „Ost“ sich bekennt, lauten Paul Westheims „Kunstblatt“ zufolge: Streben nach absoluter Meisterschaft in der Tafelmalerei, Zeichnung und Skulptur, basierend auf den formalen Errungenschaften der letzten Jahre; Abkehr vom Skizzenhaften im Bilde als einer Erscheinung maskierten Dilettantismus und Streben nach Vollendung jeden Werks; Abkehr von der gegenstandlosen Malerei und dem in der jetzigen russischen Malerei vorherrschenden Pseudosezessionismus, welcher zersetzend auf die Disziplin der Form, Zeichnung und Farbe wirkt; revolutionäre Gegenwart und Klarheit in der Wahl der Themen und Abkehr vom Abstrakten sowie Anekdotisch-Erzählenden in dieser Richtung; schließlich Orientierung auf die künstlerische Jugend. Der „Ost“ trägt sich mit der Absicht, auch ausländische Künstler zu seinen Ausstellungen heranzuziehen.

MUSEEN

Leipzig. Jubiläum des Kunstgewerbemuseums. Das Leipziger Kunstgewerbemuseum begeht am 25. Oktober die Feier seines fünfzigjährigen Bestehens. Seine Gründer, die Leiter eines ganz auf bescheidene Mitgliedsbeiträge angewiesenen Kunstgewerbevereins, haben allerdings mit den beschränkten Mitteln, die ihnen zur Verfügung standen, das Museum jahrelang wenig entwickeln können, und unter den Schenkungen, die ihm zuflossen, waren nur wenige Stücke von Qualität. Besonders bedauerlich ist, daß sich damals niemand fand, die kunstgewerblichen Schätze des Leipziger Sammlers Eugen Felix in seiner Vaterstadt festzuhalten. Erst nachdem der jetzige Direktor, Prof. Richard Graul, im Jahre 1896 als Nachfolger des Bildhauers Prof. Zur Straßen die Leitung der Sammlungen übernommen hatte, begann der Aufstieg, der das Museum im Laufe von 28 Jahren an eine geachtete Stelle unter den deutschen Kunstgewerbemuseen führte. Vor allem, seitdem das Museum 1904 in städtischen Besitz übergegangen war, konnten viele wertvolle Erwerbungen gemacht werden. Die alten Bestände an Ratssilber bildeten den Grundstock einer gewählten Sammlung von Edelmetall der Renaissance und des Barock, die bereits vorhandenen Stücke altdeutschen Steinzeugs wurden nach und nach, zum Teil durch Stiftungen, zu einer ausgezeichneten Sammlung dieses Zweiges deutschen Kunsthandwerks ergänzt, und mit besonderer Sorgfalt wurden Erzeugnisse der verschiedenen keramischen Manufakturen Deutschlands, Fayence, Porzellan und Steingut, vor allem Porzellan der Meißner Manufaktur, zusammengestellt. Durch Stiftung des mit den Bestrebungen des Museums eng verwachsenen Fritz von Harck gelangte das Museum während des Krieges in den Besitz einer größeren Sammlung italienischer Majolika, nachdem es den Bemühungen Grauls zu Anfang seiner Tätigkeit leider nicht gelungen war, die bedeutendste Sammlung dieser Art in Deutschland, die des sächsischen Industriellen Zschille, für Leipzig zu erwerben. Das Edelzinn der Renaissance ist nach Ankauf der Sammlung Zöllner und Kahlbaum in vorzüglichen Exemplaren vertreten. Das Aufblühen des Museums hat dann vor einigen Jahren den aus Leipzig gebürtigen Berliner Sammler von Renaissanceplaketten Georg Eisner veranlaßt, durch letzwillige Schenkung eine längst empfundene Lücke auszufüllen, so daß Leipzig in dieser Abteilung nur den ganz großen deutschen Museen nachsteht, und ein anderer in Berlin lebender Leipziger, Dr. Walter Schulz, schenkte die auf seinen Forschungsreisen in Persien zusammengebrachten wertvollen persischen Miniaturen und Arbeiten vorderasiatischen Kunsthandwerks. Gelegentlich konnte Graul vorzügliche Beispiele älterer Raumdekoration dem Museum einfügen, so den Rokokosalon eines Haarlemer Patrizierhauses mit Wandbildern eines holländischen Malers Zeegelaar, das Refektorium eines Klosters in Cori, Zimmerdecken aus einem Sieneser Palazzo und aus Ferrara. Auf den Ausbau der Museumsbibliothek ist jederzeit großer Wert gelegt worden. Schon der Kunstgewerbeverein hatte ihr durch Ankauf der Brinckmann-Drugulinschen Sammlung eine Ornamentstichsammlung von Ruf angegliedert, die ebenfalls umsichtig vermehrt worden ist. Einer großzügigen Schenkung durch die Erben des Dr. Walter Schulz verdankt sie den Besitz einer Fachbibliothek für die Kenntnis Persiens von großer Vollständigkeit.

Das Museum wird mit den anderen im Grassimuseum untergebrachten Sammlungen demnächst das Haus am Königsplatz verlassen müssen. Die Stadt beabsichtigt dafür an anderer Stelle, hinter der Johanniskirche, einen Museumsneubau zu errichten, der wiederum neben der Völker- und Länderkunde auch dem Kunstgewerbe Unterkunft bieten und außerdem für die vom Kunstgewerbemuseum ins Leben gerufene Messeausstellung hochwertigen Kunstgewerbes eigene Räume enthalten soll. Als Ergebnis eines Preisausschreibens, das auf Leipziger Architekten beschränkt war, liegen bereits eine Reihe interessanter Entwürfe vor, die aber bisher nur als Versuche gelten können, der Aufgabe, eine gemeinsame Stätte für so verschiedenartige Sammlungen zu schaffen, gerecht zu werden. Hoffentlich entscheidet sich die Frage des Neubaus bald in günstigster Weise und dem Kunstgewerbemuseum ist in seinem zweiten Halbjahrhundert eine ebenso erfreuliche Entwicklung beschieden wie in dem nun abgeschlossenen ersten. *Hans Nachod*

PERSONALIEN

Geheimrat Peter Jessen, der Leiter der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums, die ihm in erster Linie ihren vorbildlichen Ausbau dankt, tritt am 1. Oktober von seinem Amt zurück. An seiner Stelle folgt Professor Dr. Curt Glaser, der bisherige Kustos am Kupferstichkabinett.

Direktor Dr. Otto Kümmel, der Leiter der ostasiatischen Kunstabteilung der Berliner Museen, vollendete kürzlich sein 50. Lebensjahr. Der Gelehrte,

unter den jetzigen Kennern fernöstlichen Kunstschaffens in Deutschland wohl der bedeutendste, stammt aus Hamburg und war in Freiburg Schüler von Ernst Grosse, dem das Studium der Kunst Ostasiens bei uns die wesentliche Förderung verdankt. Der Hamburger Justus Brinckmann war Kümmels Lehrer für das praktische Museumswesen. Studienreisen um die Erde verschafften ihm die Kennerschaft, die er hauptsächlich in Japan mit der Erwerbung einzigartiger Stücke für Berlin betätigen konnte. Der Beginn der Aufstellung von Kümmels Sammlung im alten Kunstgewerbemuseum zeigt schon, mit welchem Geschmack und mit wie umfassender Kennerschaft dieser Besitz in verhältnismäßig kurzer Zeit gewonnen worden ist. Kümmels literarische Arbeiten, über das Kunstgewerbe Japans vor allem, beweisen die wissenschaftliche Fundierung seiner Museumsarbeit.

Neue Direktoren an den Londoner Museen. In mehreren großen englischen Kunstsammlungen steht jetzt ein Wechsel des Leiters bevor. Nachfolger von Sir Cecil Harcourt Smith als Direktor des Victoria- und Albert-Museums, des früheren South Kensington Museums, wird Eric Maclagan, bisher Leiter der Abteilung für Architektur und Bildhauerkunst. Der junge Gelehrte hat darauf Wert gelegt, nach dem Kriege in persönlichem Besuch in Berlin usw. auch mit seinen deutschen Fachgenossen neue Fühlung zu nehmen. Auch im Hertford-House, dem Heim der köstlichen Wallace-Sammlung, wechselt am 1. Oktober die Persönlichkeit des Leiters: an die Stelle von D. S. Mac Coll tritt S. J. Camp.

Professor Bruno Paul, der bisherige Direktor der Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbe-Museums, ist soeben vom Kultusminister zum Direktor der „Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst" ernannt worden. Damit ist das Gesamtgebiet der Berliner Kunstlehre, einschließlich der Malerei und Plastik, einem Architekten unterstellt worden, eine Ernennung, gegen die ein Teil der Akademie der Künste ebenso Bedenken geäußert hatte wie gegen die nun vollzogene Zusammenlegung der Schulen überhaupt. Pauls Stellung unter den Führern der Kunstentwicklung der letzten 20 Jahre und seine Erfolge als Leiter der ausgezeichneten Lehranstalt am Kunstgewerbe-Museum bestimmten ihn von vornherein zu dem neuen Amte. Seine Bautätigkeit beeinflußte den deutschen Wohnhausbau in entscheidender Weise, und vom Innenausbau her ist Paul zu einem Führer des künstlerischen Gewerbes in Deutschland geworden. Wenn der heute 50jährige Meister nun der erste Direktor der „Vereinigten Staatsschulen" wird, so darf nicht nur die öffentliche Kunstpflege, sondern vor allem das weite Gebiet unseres gewerblichen Schaffens von dem unter Pauls Leitung zu vollziehenden Neuaufbau der praktischen Heranbildung des Nachwuchses das Beste erwarten.

Der Münchner Maler und Graphiker Fritz Hegenbart, der auch als Holzschnitzer sich früher betätigte, feierte am 15. September seinen 60. Geburtstag. Arbeiten Hegenbarts sind vor allem in den graphischen Sammlungen Münchens, Berlins und Wiens usw. vertreten.

Richard Seewald, der am 1. Oktober München verließ, um sein Lehramt als Professor an der Kunstgewerbeschule in Köln anzutreten, veranstaltete in der Modernen Galerie Thannhauser, München seine Abschiedsausstellung. Außer etwa 15 größeren Gemälden enthält die Ausstellung seine in diesem Jahr in Italien entstandenen Aquarelle und Handzeichnungen, sowie eine Anzahl Druckgraphiken.

STATTGEFUNDENE VERSTEIGERUNGEN

Hannover. Am 5. bis 7. August fand bei Hans v. d. Porten & Sohn eine Kunstversteigerung statt, deren Resultat, besonders im Hinblick auf die schlechte Zeit, als sehr günstig bezeichnet werden muß. Besonders für die Gemälde französischer Impressionisten, die von sehr guter Qualität waren, zeigte sich großes Interesse. Jedenfalls beweist das Endergebnis, daß Hannover, in Deutschland vielleicht die Stadt, in welcher man sich künstlerischen Dingen gegenüber am konservativsten verhält, anfängt, eine gewisse Rolle als Versteigerungsstadt zu spielen. Nachfolgend das Verzeichnis der Bilderpreise über 300 Mk.:

Bassano, Allegorie auf den Herbst....	600	Mk.
Corot (Aquarell), Landschaft	3620	„
Corot, Landschaft	3980	„
Daubigny, Landschaft	510	„
van Dyck-Schule, Allegorie auf einen Prinzen	450	„
Gosselin, Landschaft	620	„
Knaus (Aquarell), Pfarrer und Bauer ..	900	„
Leistikow (Guasch-Skizze)	310	„
Maris, Jacob, Ansicht von Dordrecht ..	1820	„
„ „ „ „ „ ..	975	„
Mauve (Aquarell), Frau mit Kuh......	470	„
Rafaelli (Aquarell), Notre-Dame Paris .	1460	„
Rousseau, Abendstimmung	1460	„
Rethel, Alfr., Studienkopf eines älteren Mannes	600	„
Ronner, Alice, Blumenstilleben	450	„
Signac (Aquarell), La Rochelle	390	„
Signac, Hüttenwerk	500	„
Sisley, Porträt seines Vaters	1460	„
Thaulow, Stadt am Flusse	1580	„
Troyon, Kühe auf der Weide	1940	„

London. Die letzten großen Auktionen brachten auch ein paar wichtige Werke deutscher Kunst unter den Hammer. Obenan stand darunter ein kölnisches Bild aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, das aus dem Besitz der Princess Royal stammte,

von der Hand des Meisters des Kölner Bartholomäus-Altars: das Bildnis eines Geistlichen. Es brachte 1800 Pfund. Nicht weniger interessierte eine Handschrift des 15. Jahrhunderts: der aus Wiltonhouse stammende Codex des Ptolemäus, 27 handschriftliche Landkarten auf Pergament, etwa 1460 gezeichnet. Der Codex, der schon lange in England ist, war im 15. Jahrhundert die Grundlage für zwei weitere berühmte Ptolemäus-Codices: die Handschrift im Besitz des Fürsten von Wolfegg und die im Druck erschienene Ulmer Ausgabe von 1482. Kurz vor dem Kriege hatte ein Buchhändler den Codex aus Wiltonhouse für 1850 Pfund gekauft, jetzt brachte er 2975 Pfund. Die Ulmer Ausgabe erzielte in derselben Auktion 460 Pfund.

Luzern. Die Galerie Fischer brachte am 8. September eine Sammlung von Gemälden aus ausländischem Adelsbesitz zur Versteigerung, über die ein reich illustrierter Katalog unterrichtet. Die neuere deutsche Malerei ist darin mit zwei Bildern von Johann Sperl, einem Gasteiner Aquarell von Rudolf Alt, einem Defregger (Kinder auf dem Schulweg), einem Seestück von A. Achenbach u. a. vertreten. Von großem Interesse sind die französischen Bilder des 19. Jahrhunderts, unter denen mehrere vorzügliche Delacroix, Pastelle und ein Ölbild von Edgar Degas, ein Claude Monet, ein großes Gemälde von Daumier (Advokat), ferner mehrere Skizzen von J. L. Forain hervorgehoben seien.

Unter den alten Bildern ist eine Guardi-Vedute (S. M. della Salute in Venedig), ein interessanter großfiguriger Salvator Rosa, eine Himmelfahrt Christi von Tintoretto und eine Madonna von Gir. Geuga besonders bemerkenswert. Der Katalog zählt sodann noch eine Anzahl vlämischer Bilder auf, u. a. einen frühen van Dyck (Hl. Hieronymus), einen Rubens (Nessus und Dejaneira), ein Bauernbild von D. Teniers d. J. sowie einige Holländer (Steen, Berckem, Wouwermans, van Goyen, Dujardin u. a.). *V.*

München. In der ersten Hälfte Oktober fand bei Hugo Helbing (München) eine Versteigerung von alten Möbeln, Antiquitäten und alten Gemälden aus vorwiegend süddeutschem Privatbesitze statt. Besonders hervorzuheben ist eine Spezialsammlung von Empire- und Biedermeiergläsern, die einen guten Überblick über dieses jetzt sehr geschätzte Sammelgebiet gibt. Daneben verdienen eine Reihe guter Uhren (Taschen- und Standuhren), Miniaturen, alte Schmucksachen und Petschafte sowie Vitrinenobjekte, meist aus der Biedermeierzeit, besondere Erwähnung. Außerdem sind bemerkenswert keramische Arbeiten, verschiedene Gefäße und Geräte aus Zinn und Silber. Unter der Plastik ist eine schöne Holzfigur: „Madonna von Engeln gekrönt“, aus der Schule Riemenschneiders besonders interessant.

KOMMENDE VERSTEIGERUNGEN

Berlin. Am 27. und 28. November versteigert Max Perl aus der berühmten Sammlung Paul Davidsohn, Berlin-Grunewald, Bildnisminiaturen, Gemälde, Porzellane, Manuskripte, Buchminiaturen und eine Kunstbibliothek. Illustrierter Katalog ist in Vorbereitung.

Leipzig. Die Versteigerung von Kupferstichen und Handzeichnungen meist älterer Meister, die C. G. Boerner in Leipzig für Mitte November vorbereitet, verspricht wiederum ein großes Ereignis auf dem Kunstmarkt zu werden, da äußerst kostbare Sammlungen zum Verkauf kommen, nämlich Dubletten der Albertina in Wien und des Britischen Museums in London. Die erste Versteigerung umfaßt ausgewählte Blätter von Schongauer und Meckenem, herrliche Stiche primitiver italienischer Meister, wie sie im Handel so gut wie nicht mehr vorkommen. Ferner werden Dürer und die deutschen Kleinmeister mit schönen Serien vertreten sein. Im Rembrandt-Werk glänzen Kostbarkeiten ersten Ranges, wie sie seit den Auktionen Davidsohn und Busch nicht versteigert wurden. Aus den Blättern des 18. Jahrhunderts seien kostbare Farbstiche hervorgehoben, und von Goya kommt das erlesene Werk der Radierungen, das Dr. Julius Hofmann in Wien, der bekannte Sammler und Goya-Spezialist, zusammengebracht hatte, unter den Hammer.

Der andere Katalog — über Handzeichnungen — wird ein gleichfalls sehr reiches und gutes Material beschreiben. Dabei eine treffliche Spezialsammlung aus dem Besitze des verstorbenen Geheimrats A. Köster in Leipzig. Neben frühen deutschen, italienischen und französischen Zeichnungen und Miniaturen stehen feine Blätter von Fra Bartolomeo, Beham, Doomer, van Dyck, Elsheimer, Goyen, Lagneau, Lievens, Ostade, Rembrandt, Teniers, Van de Velde, de Visscher und de Vlieger. Ferner schöne Schweizer Scheibenrisse, dann aus dem 18. Jahrhundert Blätter von Boucher, Fragonard, Tiepolo, Chodowiecki und ungewöhnlich reichhaltige Serien von Zeichnungen von Freudenberger und von Zingg, dem Lehrer Ludwig Richters. Aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts stammt eine Sammlung köstlicher früher Aquarelle von Opitz. Von neueren Meistern seien meisterliche Blätter von Delacroix, Van Gogh, Klinger, Leibl, Menzel, Millet, Rethel, Ludwig Richter und Schnorr von Carolsfeld genannt. Die Kataloge 144 und 145 erscheinen jetzt in reicher Ausstattung mit zahlreichen Lichtdrucken.

Einen ganz besonderen und für Deutschland ungewöhnlichen Wert erhält die Kupferstichversteigerung auch noch dadurch, daß sie außer den kostbaren alten Meistern eine Sammlung der ausgewähltesten und schönsten französischen Farben-

drucke des 18. Jahrhunderts enthält, darunter berühmte Blätter. Die Sammlung stammt aus altem fürstlichen Besitz, der diese Blätter in ungewöhnlicher Frische bewahrt hat. Es dürfte selten auf dem deutschen Graphikmarkt eine so wertvolle Vereinigung kostbarer Blätter zur Versteigerung gekommen sein, wie diesmal bei C. G. Boerner. Die beiden Kataloge mit je 40 Lichtdrucktafeln erscheinen Mitte Oktober.

Zürich. Am 14. Oktober und folgende Tage gelangen in der Meise unter Leitung von Messikommer (Zürich), Hugo Helbing (München) und A. Mincioux (Genf) weitere Bestände aus dem Nachlaß des bekannten Sammlers Otto Weßner (St. Gallen) zur Versteigerung. Weßner hat in selten universeller Weise gesammelt. Es gibt kaum ein Kunstgebiet, das er seinem Interessenkreis nicht einverleibt hätte. Davon legt auch der jetzt erschienene Katalog wieder lebhaftes Zeugnis ab, in dem vor allem das Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts sehr gut vertreten ist. Einen Hauptbestandteil bilden die europäischen Keramiken, dabei in erster Linie Straßburger, schwäbische, Zürcher und Lenzburger Fayencen, dann die verschiedensten Porzellanmanufakturen, bei welchen gegenüber dem Figürlichen (Frankental und Zürich) die vielen, zum Teil sehr hübschen Gefäße überwiegen. Unter den Arbeiten in Silber fällt eine vorzügliche Augsburger Platte mit zwei Kännchen (um 1670) und ein Münchner Empireservice auf, daran reiht sich guter Schmuck in Silber und Gold, dann die große Serie der Kupferemailarbeiten mit vorzüglichen französischen, englischen, deutschen und Genfer Dosen, z. T. mit entzückender Watteaumalerei. Miniaturen, Necessaires und Etuis des 18. Jahrhunderts vervollständigen dieses Gebiet der Kleinkunst. Rheinisches Steinzeug, Schweizer Zinn, gotische Holzkästchen, französische und Schweizer Textilarbeiten, ostasiatische Keramik geben weiter von der Vielseitigkeit dieser Sammlertätigkeit Zeugnis. Den Höhepunkt bilden neben einem Stickbild in Seide und Wolle mit Gold- und Silberfäden aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zwei altfranzösische Elfenbeinplaketten aus dem 14. Jahrhundert (eine davon soll aus der Sammlung Spitzer, Paris, stammen) und ein vorzügliches, ganz realistisch gearbeitetes Elfenbeinskelett in einem Sarkophag, eine italienische Arbeit aus dem beginnenden 16. Jahrhundert. Dieses Stück ist noch als Bestandteil der Sammlung Vincent (Konstanz) nachzuweisen; ursprünglich soll es aus der Abtei St. Victor in Genf stammen.

Für die Graphik wurde ein eigener Katalog (unter Mitarbeit von W. S. Kündig) angefertigt. Wie in der 1. Abteilung der Sammlung, überwiegt auch hier das 18. Jahrhundert mit schwarzen und farbigen Stichen, Handzeichnungen und Aquarellen; besonders gut vertreten sind die hübschen, bunten Schweizer Ansichten und Kostümblätter, dabei seltenes Militärkostümliches. Wertvolle Werke aus vier Jahrhunderten (Merian, Stumpf, Molière (ill.), Lafontaine (ill.), Cuvilliès, De Neufforge usw.) reihen sich an; den Schluß bilden schöne Einbände, dabei gute französische Maroquinbände.

Der in zwei Teilen erschienene Katalog (Antiquitäten und Graphik) gibt mit seinen 32 Tafeln einen vollständigen Überblick; er sei daher allen Interessenten zur Durchsicht empfohlen.

Zürich. Am 17./18. November gelangen die nachgelassenen ostasiatischen Sammlungen eines in der Schweiz sehr bekannten Kunstfreundes, des Dr. Th. Frick, unter den Hammer. Dr. Frick war der Typ des Sammlers, der sich, wie Professor Dr. Grosse in seinem ausführlichen Vorwort zum Katalog schreibt, „niemals seine Freude durch Rücksichten auf die Interessen der Wissenschaft oder auf die Launen der Mode stören und verderben ließ. Er hat immer den Mut gehabt, seinem eigenen Geschmack zu folgen. Auf solche Weise hat er aus dem fernen Osten, der für ihn das Wunderland war, wo er sich von seiner Berufsarbeit erholte, eine Fülle von schönen Dingen zusammengebracht."

Neben den buntbemalten Mingporzellanen, den selten gewordenen Emails sur Biscuit und den vielen guten Porzellanen der Kanghi- und späterer Epochen sind die schönen Gefäße des 18. Jahrhunderts, die mit den einfarbigen und geflammten Glasuren besonders gut vertreten. Von japanischer Töpferkunst sind feine Fayencen aus Satsuma, Kyoto und Kutani, dann die höchst dekorativen Porzellane von Imari, Arita, Nabeshima und Kaga in reicher Auswahl der Sammlung einverleibt worden. Auf dem Gebiet der japanischen Lackarbeiten hatte Dr. Frick besonders glückliche Erwerbungen machen können. Neben großen Prunkstücken, alten Schreibtischen, Picknick-, Spiel- und Medizin-Kästchen finden sich Schreibkästen und Inros, die die ganze Fülle und Feinheit der japanischen Lackkunst erkennen lassen. Die Netsuke der Sammlung zeichnen sich dadurch aus, daß es fast durchwegs getragene Stücke, also nicht bloß für den europäischen Markt gearbeitete Waren sind. Schnupftabaksfläschchen aus Glas, Porzellan und halbedlen Steinen bilden eine eigene Abteilung von besonderem Reiz. Unter den Metallarbeiten figurieren zahlreiche Stücke in Cloisonnétechnik und in Maleremail, einige von den ersteren sollen wegen ihrer ungewöhnlichen Farben, einige von den letzteren wegen ihrer feinen wohlerhaltenen Malerei besonders erwähnt sein. Unter den Jadestücken gebührt die erste Stelle einer Kanne in archaistischer Form. Die alte Waffenschmiedekunst repräsentieren fürstliche Zeremonialschwerter, Lang- und Kurzschwerter, von denen manche eingehender Einzelbetrachtung wert sind. Diese Angaben geben nur einen kurzen Hinweis auf die Ge-

biete ostasiatischer Kunst, welche die Sammlung Frick in sich vereinigt.

Interessenten finden Ausführlicheres darüber in dem von der Auktionsleitung (Messikommer, Zürich, und Hugo Helbing, München) edierten Katalog, 825 Nummern mit 14 Tafeln, dem Professor Dr. Ernst Grosse, Freiburg, ein sehr interessantes Vorwort beigegeben hat.

FORSCHUNGEN

Ein neues Bild von Botticelli, das jetzt in der Schweiz aufgetaucht ist, veröffentlicht Wilhelm v. Bode in dem Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. Es ist ein junger Florentiner Edelmann, regelmäßig gebildet, frisch auf den Beschauer blickend, mit dichtem dunklen Haar, in enganliegendem dunkelroten Rock, in einer Fensternische. Nicht nur mit dieser Eigenheit der Anordnung am perspektivisch verkürzten Fenster zeigt sich Botticelli hier als der getreue Schüler seines großen Lehrers, des Malermönches Fra Filippo. Nach der Tracht ist das Werk kurz nach 1490 entstanden. Unter den etwa 20 nachweisbaren Bildnissen des Meisters steht dieses neue durch den hohen Ernst der Gestaltung mit obenan.

Neue Gemälde von Tizian, Cranach und van Dyck. In der erzbischöflichen Bildergalerie des Schlosses Kremsier (Mähren) entdeckte bei der Neuordnung der Konservator des Brünner Denkmalsamtes, Prof. Dostal, Gemälde, durch die die bisher wenig bekannte Galerie eine gewisse Bedeutung gewinnen wird. So fand er u. a. ein Bild Tizians: „Apollo und Marsyas“, aus der Frühzeit des Künstlers, fünf Werke von Lukas Cranach d. Ä. und ein Bild König Karls I. von England und seiner Gemahlin von van Dyck.

ZUR BESPRECHUNG EINGEGANGEN

Leo Bruhns, Die deutsche Seele der rhein. Gotik. Urbanverlag Freiburg 1924. 8⁰. (96 S. u. 32 Abb.)

Ludw. Baldass, Die Gemälde des Lukas van Leyden. Österr. Verlagsges., Wien. Mit 27 Abb. 8⁰. (42 S. und 27 Tafeln.)

Ad. Feulner, Katalog der Gemälde im Residenzmuseum München und in Schloß Nymphenburg. Hugo Schmidt-Verlag, München. 8⁰. (136 S. und 42 Tafeln.)

Paul Schubring, Die Architektur der ital. Hochrenaissance. Hugo Schmidt-Verlag, München. Mit 74 Abb. 8⁰. (110 S.)

A. Suhl, Max Klinger und die Kunst. E. W. Bonsels & Co., München. 8⁰. (110 S.)

Thüringer Kalender 1925. Gebr. Richters Verlagsanst., Erfurt. Mit 13 Zeichnungen. Gr.-8⁰. (80 S.)

Georg Weise, Mittelalterl. Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums. Gryphius-Verlag, Reutlingen. 8⁰. (178 S. mit 122 Abb.)

Schmarsow, Hubert und Jan van Eyck. K. W. Hiersemann, Leipzig. Kl.-4⁰. (X, 178 S. und 32 Lichtdrucktafeln.)

L. Baldass, Albrecht Altdorfer. Österr. Verlagsges., Wien. 4⁰. (84 S. Mit 54 Abb.)

K. Glaser, Hans Holbein. Verlag B. Schwabe, Basel. 4⁰. (36 S. und 85 Tafeln mit Abb.)

W. Pfleiderer, Die Form ohne Ornamentik. Deutsche Verlagsanst., Stuttgart. 8⁰. (VIII, 22 S. und 172 Tafeln mit Abb.)

Faenza, Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche. Casa Editrice Apollo. Bologna-Faenza.

KATALOGE

Paul Graupe, Berlin W 35. Katalog 108. 400 interessante Neuerwerbungen.

Paul Graupe, Berlin W 35. Auktion 36. Moderne Graphik. Außerdeutsche Meister.

Taeuber & Weil, München. Drucke des 15. Jahrh.

Max Perl, Berlin SW 19. Kunstgeschichte.

Karl W. Hiersemann, Leipzig. Jubiläumskatalog.

Hugo Helbing, München. Ölgemälde und Handzeichnungen moderner Meister. 23.—24. 9. 1924.

Amsler & Ruthardt, Berlin W 8. Handzeichnungssammlung eines süddeutschen Kunstfreundes.

Amsler & Ruthardt, Berlin W 8. Katalog 106. Rembrandt.

Ad. Hess Nachf., Frankfurt a. M. Sächsische Münzen, Neuere Taler und Doppeltaler, Reichsmünzen.

Rud. Bangel G.m.b.H., Frankfurt a. M. Gemälde neuerer Meister.

F. A. Brockhaus, Leipzig. Versteigerung einer Baltischen Schloßbibliothek. Kat.-Nr. 3.

Verantwortliche Redaktion: Dr. HERMANN VOSS, Berlin C., Kaiser-Friedrich-Museum. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

MONATSRUNDSCHAU

DER ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

November 1924 Heft 7

LITERATUR

Friedrich Winkler: Die altniederländische Malerei: die Malerei in Belgien und Holland von 1400—1600. Im Propyläen-Verlag Berlin 1924.

Ein dem heutigen Stande der Wissenschaft entsprechendes Handbuch der Geschichte der altniederländischen Malerei ist, besonders wenn man bedenkt, daß seit dem letzten gründlichen Werke dieser Art in deutscher Sprache, Anton Springers Bearbeitung von Crowes und Cavalcaselles Darstellung, fast ein halbes Jahrhundert verflossen ist, eine höchst willkommene Gabe. Nicht ein Kompilator oder einer von den heute so häufigen Büchermachern, die gewohnt sind — nach Lichtenbergs Wort —, anderer Leute Wein auf Bouteillen zu ziehen, hat das neue Buch geschrieben, sondern erfreulicherweise ein Mann, der auf diesem Gebiete eine Reihe von bedeutenden, selbständigen Leistungen aufzuweisen hat, hier also völlig zu Hause ist. Friedrich Winkler hat unsere Kenntnis der altniederländischen Malerei, den Forschungen der älteren Gelehrten von Ludwig Scheibler und Carl Justi bis zu Max J. Friedländer und Georges Hulin de Loo folgend, durch zahlreiche große und kleinere Arbeiten wesentlich bereichert und ist vor manchen Kennern dieses großen Gebietes noch dadurch im Vorteil, daß er neben der Tafelmalerei auch die Miniaturen der altniederländischen Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts durch eigene Anschauung und sorgfältiges Studium aufs genaueste kennt und sie daher mit in den Kreis seiner Betrachtungen ziehen kann.

Sein neues Handbuch hat sich viel weitere Grenzen abgesteckt als die früheren Darstellungen, die vielfach schon mit Memling, also mit dem Ende des 15. Jahrhunderts, abschliessen, und umfaßt sowohl die Vorstufen der altniederländischen Malerei etwa von 1400 an als auch die späteren Ausläufer dieser Schule, die wir bald Manieristen, bald Romanisten nennen, bis gegen 1600, also bis zu Rubens' Auftreten. Es ist also dieses Handbuch das vollständigste von allen, die wir besitzen. Und wir können hinzufügen, es ist mit einem solchen Wissen und einer solchen Kenntnis der Monumente gearbeitet, daß wir kaum so bald ein besseres in der Zukunft werden erwarten können. Auch die außerordentlich große und weitverstreute Literatur über den Gegenstand, unter der mit Recht Max J. Friedländers Leistungen von dem Verfasser aufs rühmendste hervorgehoben werden, ist mit der größten Gründlichkeit und Umsicht ausgenützt. Hier müssen wir aber einen Übelstand erwähnen, von dem freilich so viele gelehrte Werke unserer Tage berührt werden. Früher war es selbstverständlich, daß ein Handbuch von ähnlicher, wissenschaftlicher Bedeutung nicht ohne die genauesten Literaturnachweise erschien. Heute scheut man Fußnoten und Anmerkungen, als ob Wissenschaft eine Schande wäre. Und doch ist es nicht nur dem Studenten und Anfänger, sondern auch dem Gelehrten, ja selbst dem Forscher auf demselben Gebiete oft sehr schwierig, die vielen Aufsätze und Studien, auf denen ein solches Buch fußen muß und auf die manche Bemerkung des Verfassers anspielt, in den zahlreichen Zeitschriften und anderen Veröffentlichungen wiederzufinden und hier weitere Belehrung und Aufschluß zu suchen. Dem Verleger, der in diesem Falle durch vortreffliche Ausstattung und durch Beigabe zahlreicher ausgezeichneter Abbildungen das Seine getan hat, kann es bei einem Handbuche dieses Umfangs nicht auf einen Bogen mehr ankommen, und dem Verfasser wäre sicherlich die Hinzufügung der Literaturnachweise nicht schwer gefallen, die in einem wissenschaftlichen Werk nicht nur nicht unschön, sondern höchst wichtig und nützlich, ja unserer Meinung nach sogar unentbehrlich sind.

Um ein populäres Buch handelt es sich bei Winklers Darstellung nicht, wenn sie auch für den Laien lesbar geschrieben ist. Ein wahrhaft ungeheures kunstgeschichtliches Tatsachenmaterial ist hier zusammengetragen, wie man aus dem nach Orten alphabetisch angeordneten Verzeichnis der Gemälde am Schluße des Werkes ersehen kann. Der Verfasser bezeichnet seine Betrachtungweise als ästhetisch entwicklungsgeschichtlich, und sicherlich wird man von einem Werke, das ursprünglich in der hauptsächlich praktischen Zielen dienenden Sammlung von Handbüchern der staatlichen Museen in Berlin hätte erscheinen sollen, eine rein geistesgeschichtliche Richtung nicht verlangen können. Allein, wenn diese Seite der Forschung gänzlich vernachlässigt wird, so kommt auch die entwicklungsgeschichtliche nicht immer ganz folgerichtig zum Ausdrucke, der Faden geht manchmal fast verloren, wenn er auch niemals völlig abreißt. Das Ästhetische möchten wir, entgegen der Meinung des Verfassers, mehr in den Hintergrund gestellt wissen. Der Kunsthistoriker soll, wie jeder anderer Gelehrte, suchen zu begreifen, zu verstehen, nicht aber zu loben oder zu tadeln. Daß es ohne Lob und Tadel nicht abgeht, liegt daran, daß wir bei dem Maßstab, den wir an die für die Entwicklung wichtigen Erscheinungen legen, nicht ganz an ästhetischen Urteilen vorbeigehen können. Schon

die Einreihung der einzelnen Künstler und Kunstwerke muß nach ihrem künstlerischen Werte geschehen, also nach einem subjektiven Gesichtspunkte, der sich ja überhaupt von keinem Historiker gänzlich vermeiden läßt.

Und subjektiv gefärbt wird ein Buch, das sich die Besprechung der Werke einer großen Anzahl von Künstlern zum Ziel gesetzt hat, notwendigerweise sein müssen. Auch bei Winkler merkt man, daß er von verschiedenen Künstlern mit verschiedener Wärme spricht. Sein Herz gehört dem 15. Jahrhundert, in dem, als Ganzes genommen, die altniederländische Malerei ohne Zweifel die höchste Leistung aufweist. Etwas weniger gleichmäßig scheint uns die Wertung der Malerei des 16. Jahrhunderts zu sein. Freilich sind hier die Vorgänge und Probleme weitaus komplizierter, es geschieht in dieser Zeit außerordentlich viel, und die Entwicklung ist hie und da fast sprunghaft, so daß der Darsteller mit besonderen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, die für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts durch das Fehlen mancher Vorstud en noch vermehrt werden. Aufgefallen ist uns — um nur weniges zu erwähnen — die hohe Schätzung, die Winkler Jan van Scorel zuteil werden lässt, während er der Eigenart von dessen Schüler Maerten van Heemskerck nicht ganz gerecht zu werden scheint. Auch Orley, dessen Bedeutung freilich häufig zu gering eingeschätzt wird, möchte er fast den Vorzug vor Mabuse geben, was uns nicht recht einleuchten will. Doch wollen wir hier nicht auf Einzelheiten eingehen, weil deren Erwähnung ohne ausführlichere Besprechung nichts fruchten würde. Ist schon in dem Handbuch zu einer Diskussion der Meinungen kein Platz, so ist diese noch weniger in einer kurzen Besprechung möglich. Freilich, manchmal vermißt man das geradezu, zum Beispiel wenn gewisse Miniaturen des berühmten Gebetbuches in Mailand und ehemals in Turin Hubert van Eyck zugeschrieben werden, ohne daß der hypothetische Charakter dieser zuerst von Hulin vertretenen Annahme erwähnt wird.

Wichtig ist auch, daß bei der Darstellung die vielen Werke zweiten und dritten Ranges nicht fehlen. Viel von diesen Dingen hat Winkler in den Anhang verbannt, doch scheint er uns dabei nicht immer ganz folgerichtig vorzugehen. Besonders werden manche Künstler des 16. Jahrhunderts im Text erwähnt, die wir lieber im Anhang sehen würden, während diese Art von Scheidung für das 15. Jahrhundert glücklicher getroffen ist. Eine völlige Gleichmäßigkeit und eine gänzlich gerechte Prüfung der Ansprüche dürfte freilich kaum möglich sein. Aber vielleicht ließen sich im Texte die großen Gruppen besprechen, während die einzelnen Künstler oder — vielleicht besser gesagt — Handwerker im Anhang behandelt würden.

Daß wir im übrigen dieser neuen Darstellung der Geschichte der altniederländischen Malerei eine Reihe von wichtigen Einzelbeobachtungen und -funden zu danken haben, ist bei einem Kenner vom Range Friedrich Winklers wohl selbstverständlich. Sicherlich werden wir noch lange Jahre aus dem hier Zusammengetragenen vielfach anregende und höchst wertvolle Belehrung schöpfen. *Gustav Glück*

Raymond Koechlin, Les ivoires gothiques français, Paris, Auguste Picard 1924. 1. Band Text, VII und 549 S., 2. Band Kritischer Katalog, 507 S., Album mit 526 Lichtdruckabbildungen auf 237 Tafeln.

Endlich ist dieses Werk mehr als zwanzigjährigen unablässigen Fleißes vollendet. Der Krieg hat sein Erscheinen verzögert, aber nicht nur der Krieg: die strengste Gewissenhaftigkeit hat den Verfasser den Abschluß seiner Arbeit immer wieder hinausschieben, die gewonnenen Resultate immer erneuter Prüfung unterziehen lassen. Wenn er nun die Feder niederlegte, durfte er es in dem Bewußtsein tun, seine Aufgabe erfüllt zu haben. Das Werk gehört zu denen, die wohl im Laufe der Zeit Ergänzungen und Korrekturen erfahren, aber niemals überwunden werden können.

Die Leistung ist eine doppelte. Zunächst die Sammlung des Materials: auf jahrelangen Reisen hat Koechlin in den öffentlichen und privaten Sammlungen von ganz Europa annähernd 2000 Eb.-Arbeiten des 13. bis 15. Jahrhunderts verzeichnet und photographiert. Daß der Krieg ihn gehindert hat, auch Amerika zu besuchen, bedeutet keinen ernstlichen Ausfall für seine Ernte, da die heute dort befindlichen Eb. fast durchweg erst in jüngster Zeit aus Europa entführt worden sind und Koechlin vorher bekannt geworden waren. Man wird wohl sagen dürfen, daß der 1328 Nummern umfassende Katalog sämtliche heute bekannte gotische Eb. von irgend welcher Bedeutung — auf absolute Vollständigkeit hat Koechlin verzichtet und ganz minderwertige Arbeiten und Repliken mit Recht ausgeschieden — aufführt. Wenn aber im Laufe der Zeit noch das eine oder andere im Privatbesitz verborgene Stück zum Vorschein kommt, so ist dafür gesorgt, daß es ohne weiteres an seinen Platz gestellt, in seinen Zusammenhang eingeordnet werden kann.

Denn das ist das Zweite: Nach der Sammlung des Materials seine Ordnung! Diese bot außerordentliche Schwierigkeiten, die — dessen ist sich der Verfasser bewußt — eine vollkommen befriedigende Lösung nicht zuließen. Man bedenke, wie die Dinge liegen: weit über 1000 Objekte, von denen kaum eines einen Anhaltspunkt bietet für Ort und Zeit seiner Entstehung, kein einziges sich mit einer greifbaren Künstlerpersönlichkeit verbinden läßt. Dazu, von verhältnismäßig wenigen Ausnahmen abgesehen, Erzeugnisse einer abgeleiteten und stark in das Handwerkliche fallenden Kunst ohne hervorstechende Merkmale formaler oder inhaltlicher Art. Da mußte auf die ideale Lösung der Aufgabe: alle erhaltenen Eb. nach rein künstlerischen Gesichtspunkten zu ordnen, aus stilistisch zusammengehörigen Stücken Gruppen zu bilden, innerhalb dieser das Werk einzelner, wenn auch anonymer „Meister" zusammenzustellen,

verzichtet werden, und es ließ sich das Grundgerüst für den Aufbau nur aus dem Darstellungsinhalt gewinnen.

Demnach hat Koechlin das Material zunächst in zwei große Gruppen geschieden: ivoires religieux (Cat. No. 1—985) und ivoires profanes (Cat. No. 986 bis 1328). Innerhalb dieser Gruppen aber hat er, soweit es irgend erreichbar war, den stilgeschichtlichen Gesichtspunkt zur Geltung gebracht und die Gegenstände in einer sehr elastischen Verbindung von chronologischen, stilistischen und inhaltlichen Zusammenhängen geordnet. Grundsätzlich herrscht die zeitliche Folge, einmal im Ganzen, indem wenigstens bei den „ivoires religieux“ die Arbeiten aus dem 13. Jahrhundert am Anfang stehen, die Erzeugnisse des 15. Jahrhunderts am Schluß und die Abfolge der Gruppen zwischen diesen beiden Polen einigermaßen ihrer zeitlichen Stellung entspricht, und dann innerhalb der einzelnen Gruppen, in denen die Objekte mit möglichst genauer Zeitbestimmung (z. B. 1er quart XIVe s., 1er tiers XIVe s., fin 1er tiers XIVe s., comt 2e tiers XIVe s., fin 1re moitié XIVe s. usw.) nacheinander aufgeführt werden. Für die religiösen Eb. ist es sogar möglich gewesen, einige Gruppen nicht nur gegenständlich und zeitlich, sondern auch stilistisch zusammengehöriger Arbeiten aufzustellen, die Erzeugnisse von „ateliers“, deren Entwicklung verfolgt, deren Arbeitsorganisation im Verhältnis von Meister und Gehilfen aufgedeckt wird. Aber freilich treten diese „ateliers“ quantitativ weit zurück hinter den durch das Gegenständliche bestimmten Gruppen, die im zweiten Teil sogar den einzigen Einteilungsgrund abgeben.

Man wird dieser etwas zwiespältigen Einteilung gegenüber ein Bedauern nicht unterdrücken können, ein Vorwurf ist damit nicht verknüpft; denn die Schuld trifft nicht den Verfasser, sondern die Verhältnisse, und je tiefer man in diese hineinblickt, um so deutlicher erkennt man, daß der Verfasser tatsächlich nicht hätte weitergehen können in dem Versuch zu stilistischer Gruppierung des Materials, ohne das Bild zu verwischen und die Klarheit der Disposition zu opfern, die heute ein besonderes Verdienst seiner Arbeit ausmacht.

Die Gliederung des Stoffes entspricht im wesentlichen der Darstellung, die Koechlin 1906 in Michels Histoire de l'art Band II gegeben hat. Am Anfang stehen die Madonnenstatuetten des 13. Jahrhunderts und die berühmten Gruppen des Louvre. Es folgen die von Koechlin schon früher (Gaz. d. B.-A. 1905 II) zusammengestellten Arbeiten des „atelier du diptyque de Soissons“, die im Aufbau und im Stil eng zusammengehörig die Abhängigkeit der Eb.-Schnitzerei von der Miniaturmalerei besonders deutlich verraten. Im dritten Kapitel wird die Entwicklung der Madonnenstatuetten weiterverfolgt von dem hieratischen zum mütterlichen Typ, wie er zu Anfang des 14. Jahrhunderts in der Vierge de la Ste. Chapelle des Louvre fertig ausgebildet ist. Hieran schließen sich die „tabernacles“, in denen zunächst die Madonna als Statuette in einer Nische mit Engeln oder mit Szenen der Jugendgeschichte auf den Flügeln verbunden wird, bald der Aufbau sich zu zweigeschossiger Anlage erweitert, Passionsszenen oder das Jüngste Gericht hinzutreten, bis sich das ganze Leben der Maria oder das Leiden Christi vor uns entrollt.

Wenn Koechlin alle diese Arbeiten noch als Erzeugnisse eines — freilich sehr langlebigen — „atelier“ anerkennt, so hört solcher Zusammenhang bei den nächsten Gruppen auf: bei den „diptyques“ (d. à décor de roses, d. à frises d'arcatures, d. à colonnettes), die uns in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts hineinführen, und bei den „plaquettes“. So nennt Koechlin die Tafeln mit nur je einer Darstellung, die freilich meist zu Diptychen vereinigt werden. Der Hochflut dieser Arbeiten (Katalog Nr. 389—622!), die sich über das ganze 14. Jahrhundert verteilen, war nur durch Ordnung nach den Darstellungsgegenständen beizukommen.

Auch die weitere Entwicklung der Madonnenstatuette, der das neunte Kapitel gewidmet ist, bleibt stilgeschichtlich schwer zu fassen, und so mußte sich Koechlin auch hier mit einer Sonderung der Typen begnügen. Dagegen belebt und klärt sich das Bild von neuem in den von Koechlin zusammengestellten Arbeiten einiger „ateliers novateurs“ (at. aux visages caractérisés, at. des grands diptyques de la passion, at. du diptyque de Kremsmünster), die seit dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts dem Versiegen der Eb.-Plastik in leeren Schematismus entgegenarbeiten und in deutlichem Zusammenhang mit den Bestrebungen der Großplastik durch frische Erfindung und eindringendes Naturstudium ihrer Kunst neues Leben einflößen. Um so schroffer ist dann der Absturz seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts, dessen gesamte Produktion in einem Kapitel zusammengefaßt werden konnte. Koechlin erörtert sorgfältig die Gründe, die zu diesem Verfall geführt haben, und findet sie in dem Kriege mit England, der Erschwerung des Eb.-Imports, vor allem aber in dem Mangel innerer Lebenskraft einer konkurrenzlos in routinierten Werkstattbetrieb verfallenden Kunst.

In dem zweiten Hauptteil (iv. profanes) mußte Koechlin ganz darauf verzichten, die Dinge nach stilistischen Zusammenhängen zu ordnen. Er stellt fünf Gruppen auf: Spiegelkapseln, Messergriffe — Kämme usw., Schreibtafeln, verschiedene Gegenstände, Kästchen. Dafür werden wir entschädigt durch die eingehendste Erörterung ikonographischer Fragen, die Deutung und Ableitung der einzelnen Szenen oder zyklischen Darstellungen aus den mittelalterlichen Romanen, die diesen weltlichen Eb.-Arbeiten ein viel höheres Interesse verleihen, als es die im Inhaltlichen meist sehr gleichförmigen und unproduktiven religiösen Eb. besitzen.

Diese nüchterne Inhaltsangabe läßt nun freilich nichts ahnen von dem Reichtum und von der inneren Lebendigkeit der Darstellung. Die Schärfe der Charakteristik der einzelnen Objekte und der verschie-

denen Gruppen, die Wärme in der Würdigung der künstlerisch hervorragenden Leistungen offenbaren von neuem das sichere künstlerische Empfinden des Verfassers, in der auf der sorgfältigsten Interpretation der Schriftquellen beruhenden Schilderung der geschichtlichen Umstände der Produktion bewährt er seine strenge historische Schulung. Vor allem bewundernswert erscheint die Leichtigkeit und nie ermüdende Frische des sprachlichen Ausdrucks — wo doch der Gegenstand nur allzuoft zur Monotonie verleiten konnte! Es war ein glücklicher Gedanke, die eigentliche Darstellung von allem Ballast freizuhalten durch die Anlage des Catalogue raisonné. Dieser bringt die Objekte in einer dem Text entsprechenden Gruppierung, enthält eine ausführliche Beschreibung und alles was dazu gehört: Maaße, Provenienz, Bibliographie, und ist ebenso mustergültig wie die Register, die die Benutzung des Werkes erleichtern.

Wie steht es nun aber um die These, die diesem zugrunde liegt und die schon in dem Kapitel bei Michel mit aller Entschiedenheit aufgestellt worden war: die erhaltenen gotischen Eb.-Schnitzereien seien in ihrer überwiegenden Mehrzahl französische Arbeit, und in Frankreich habe sich die Produktion, wenigstens im 13. und 14. Jahrhundert, ganz auf Paris beschränkt? Diese These ist nicht unwidersprochen geblieben (s. Clemen, Rep. f. Kunstw. XXXIV S. 70). Koechlin hat sie mit verdoppelter Gewissenhaftigkeit von neuem geprüft — und aufrechterhalten. Wie er sich dabei um jedes einzelne Stück bemüht hat, geht z. B. daraus hervor, daß er noch bei Michel bekannte, er vermöge weder in der Madonna des Diözesanmuseums in Münster (K. 113) noch in dem schon von Molinier als deutsch bezeichneten Diptychon des Louvre Nr. 119 (K. 488 bis) Anzeichen deutscher Herkunft zu erkennen, daß er hingegen jetzt dieses Diptychon selbst der deutschen Kunst zuweist. Wenn er für die Madonna in Münster an der franz. Herkunft festhält, so muß ich ihm nach Besichtigung des Originals zustimmen. Und auch von deutscher Seite aus ist man ihm ja schon dadurch entgegengekommen, daß vier Stücke des Berliner K. F. M., die Vöge noch als deutsch bezeichnet hatte, von Vollbach als französisch bestimmt worden sind, so daß nur noch für ein Stück (Vöge 121 = K. 653) eine Meinungsverschiedenheit besteht. Gewiß legt Koechlin seinem Urteil zu einseitig den „realistischen" Charakter der deutschen Plastik zugrunde, fordert zu Unrecht von einem Eb. des 14. Jahrhunderts, daß es sich als stammverwandt mit den Reliefs des Naumburger Lettners erweisen müsse, um als deutsche Arbeit gelten zu können, gewiß trägt er dem Reichtum der Stilrichtungen und besonders der starken Annäherung der rheinischen Plastik in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts an die französische zu wenig Rechnung, und so mag es sein, daß seine Argumente nicht immer stichhaltig sind. In der Sache wird er recht behalten. Mir scheint, daß es kein Mittel der Stilkritik gibt, mit dem man den deutschen Ursprung eines der von Koechlin für Frankreich in Anspruch genommenen Eb. erweisen könnte und daß sich, selbst wenn dies in einem einzelnen Falle möglich wäre, an dem Gesamtbild nichts ändern würde. Deutlicher hebt sich die Produktion in England und in Italien von der französischen ab, und auch hier hat Koechlin offenbar richtig geschieden. Nur in einem Falle vermag ich seine Ansicht nicht zu teilen: wenn er die doppelseitig bearbeitete Tafel im K. F. M. Vöge Nr. 142 (K 779) für Frankreich in Anspruch nimmt und auf die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert. Das in Florenz erworbene Stück scheint mir nach der Formenbildung und nach der Komposition des Marientodes unverkennbar italienisch zu sein und an das Ende des Jahrhunderts zu gehören; die von Koechlin betonten Ähnlichkeiten mit den Diptychen im Louvre (K. 775) und im Viktoria- und Albertmuseum (K. 782) sehe ich nicht.

Wenn also die These von der Vorherrschaft Frankreichs in der gotischen Eb.-Plastik anerkannt werden muß, so wird man gegenüber der weiteren Behauptung von der Beschränkung der Tätigkeit auf Paris Zweifel nicht unterdrücken können. Bei der Selbständigkeit der nordfranzösisch-flandrischen Gebiete in der Miniaturmalerei des frühen 14. Jahrhunderts, der beherrschenden Stellung von Dijon in Malerei und Plastik am Ende des Jahrhunderts, dem starken Anteil niederländischer Künstler an der Blüte der französischen Kunst im Zeitalter Karls V. und seiner Brüder, wird man Bedenken haben zu glauben, daß gerade die Eb.-Schnitzerei nur in Paris und von Parisern geübt worden sei. Aber mag man hier auch einen starken Vorbehalt nicht aufgeben dürfen — beweisen läßt sich eine Produktion außerhalb von Paris nicht, und wir haben abermals keine Möglichkeit, einzelne Stücke oder ganze Gruppen der französischen Eb.-Plastik in einem anderen Zentrum zu lokalisieren. Für Koechlins These hingegen sprechen gewichtige Argumente. Die Konzentration des Betriebes auf Paris wird nahegelegt durch die von Koechlin herangezogenen Schriftquellen. Die Zunftbestimmungen sichern das Vorhandensein verschiedener Zweige der Eb.-Schnitzerei in Paris, die dem Namen nach bekannten Schnitzer (s. die Urkundenauszüge im Anhang des ersten Bandes) sind fast alle in Paris zu Hause und versorgen von hier aus die Hofhaltungen der Mahaut d'Artois in Hesdin, der Herzöge von Burgund, Berry und Orléans! Leider ergeben die von Koechlin mit größter Sorgfalt gesammelten Nachrichten über den Eb.-Handel keine sichere Auskunft darüber, auf welchem Wege das Material nach Paris gelangt ist, aber daß das von weit her-importierte wertvolle Gut nicht an jedem Orte zu so freier Verfügung stand, wie Stein oder Holz, und daß hierdurch die Konzentration der Eb.-Plastik auf die Hauptstadt gefördert wurde, ist leicht einzusehen. So wird man also die These von der Alleinherrschaft von Paris wohl als nicht zwingend erwiesen oder erweisbar ansehen, die Wahrscheinlichkeitsgründe aber, die für sie sprechen, anerkennen müssen.

Die äußere Ausstattung des Werkes ist von der an-

spruchslosen Schlichtheit, die alle Erscheinungen des bekannten Verlages auszeichnet, dem Geiste strenger Sachlichkeit und Selbstverleugnung angemessen, aus dem es geboren ist. Die Lichtdruckabbildungen, fast durchweg nach eigenen Aufnahmen des Verfassers, sind vorzüglich. *Vitzthum*

Eberhard Hempel, Francesco Borromini. Wien 1924. Anton Schroll & Co. VII, 201, II, 143 S. mit 67 Abb. u. 128 Taf. 4°. 36 Gm.

Neben dem Werke von Stanislao Fraschetti: „Il Bernini" (Mailand 1900), besitzen wir nun eine umfassende Arbeit über dessen Zeitgenossen und Rivalen Francesco Borromini von Eberhard Hempel. Es ist eine bezeichnende Erscheinung, daß neben Landsleuten der beiden großen Meister des 17. Jahrhunderts Deutsche die Führung in deren Würdigung haben; Frankreich und England stehen weit zurück. Sie haben den Sinn des Hochbarocks Italiens noch nicht erfaßt, stehen unter dem Einfluß der Kunsterscheinungen des 18. und 19. Jahrhunderts, des akademischen Druckes auf die Empfindung, der Herrschaft der Regel, der Ordnung im Gegensatz zum Willen auf selbständige Gestaltung, freischaffenden künstlerischen Willen. Wie Bernini im Kampf um den Louvrebau die schwerste Niederlage seines ruhmgekrönten Lebens erfuhr, so war der französische Klassizismus die Macht, die Borromini in seiner gesamten Kunst bald der Mißachtung überwies, jenes Frankreich, das in der Kunst stets am Erfolge hing, stets die konservative Macht darstellte, so oft unter fremdem Einfluß in seinem Gebiet ein neues Schaffen anhob. So wird denn auch Hempel als moderner Mensch dem Borromini gerecht, indem er die Stärke seiner neuschaffenden Gewalt, die gewaltige Willensstärke des Italieners verstehen lernte und verständlich macht, nicht um seine Kunstwerke einseitig als einen Höhepunkt des Gesamtschaffens darzustellen, sondern um aufzuweisen, welche Hemmungen einen nach Freiheit ringenden Meister des 17. Jahrhunderts banden, wenn er aus dem Zeitstil heraus zu unbedingter Selbständigkeit gelangen wollte. Entständen die Bauten des Italieners heute, etwa in Deutschland, so würden unsere Jüngsten ihnen zwar Eigenart zusprechen, aber doch ihnen zu große Abhängigkeit vom Überlieferten vorwerfen. Das, was jener erstrebte, die formale Eigenart, was sich in der Bildung der Gesimse, der Kapitäle, der bewegten Gestalt des Gesamtwerks äußert, läßt erkennen, wie unmöglich es damals erschien, das Vorbild der Alten ganz beiseite zu lassen, Anleihen etwa bei der Gotik zu machen.

Und trotzdem fand Borrominis Streben nach einem freien Auswirken seiner künstlerischen Kräfte zwar anfangs große Anerkennung, so daß sein Name für alle Zeit in die Reihe der Großen eingefügt wurde, aber bald auch in Rom entschiedene Ablehnung. Ihm folgte zwar in Turin und Sizilien Guarini, in gewissem Sinne der Deutschtiroler Pozzo, der aus dem Turiner Kreis hervorgegangene Meissonnier, der seiner Herkunft nach flämische Op den oort (Oppenort), aber Paris und Rom wußten stets rasch solche Eigenwilligkeiten zu überwinden: Der „gereinigte" Stil, die Regel, siegte bald über dies Hervortreten des künstlerischen Ichs. Nur in Deutschland entwickelte sich aus der Nachfolge hinter dem Rom der Kaiser und dem der Päpste eine selbständige, freie Barockkunst, in der Hempel die Spuren von Borrominis Anregung aufweist. Der holländische Architekt Broebes zeichnet die Schauseite des Berliner Schlosses und nennt darunter die Namen der Meister seiner Teile: für die Portalbauten Schlüter, für die . . . flügel Eosander von Göthe, für den Kernbau „Borromini", also für den Teil, der dem Wesen eines römischen Palazzo entspricht und in den Schlüter seine Portale einbrach. Ist uns doch auch ein Entwurf für den Dom in Berlin erhalten, der ohne Kenntnis von Borrominis St. Agnese in Piazza Navone nicht entstehen konnte.

Es sind nun 40 Jahre her, als ich in Rom vor den Schöpfungen Borrominis stand und mir ein Urteil über deren Wert bilden wollte. Die großen Autoritäten, an die ich mich zur Stützung meiner Ansichten wenden konnte, erklärten einstimmig, daß hier ein kranker, von Ehrsucht gepeinigter Geist sich in Willkürlichkeiten äußere. Sein Tun sei nur auf den verwerflichen Drang zurückzuführen, den Bernini, der schon seinerseits sich in Willkürlichkeiten gefallen habe, noch zu überbieten, werde aus der Sache, was da wolle. Man lese Quatrenière de Guincy's Lebensbild des Meisters aus den endenden 1820er Jahren, man schaue in Lübkes „Geschichte der Architektur" (1855), dem Borrominis Kunst die „widersinnigste Abenteuerlichkeit" erschien. Burckhardt erblickte in ihr „Fieberträume", und so viele andere Stimmen mehr. Es wurde mir nicht leicht, einzugestehen, daß der Vielgeschmähte mir als ein Mann von erstaunlichem Geist, ein glänzender Vertreter seiner Zeit erschien. Und ich mußte schwerer Angriffe gewärtig sein, als ich dies in meiner Geschichte des Barockstils aussprach.

Hempel geht viel weiter in der Erkenntnis der Eigenart des Meisters; denn er baut sein Werk auf einer erstaunlichen Fülle an Unterlagen, an urkundlichen Nachrichten, erhaltenen Handzeichnungen, Vergleichen der Bauformen mit denjenigen anderer Meister auf. Es ist schwer glaublich, daß ein Späterer noch erhebliche neue Kenntnis über den Meister beibringen werde, es sei denn ein Architekt, der uns über die höchst eigenartige Behandlung der Profile durch Borromini noch eingehender, zeichnerisch, unterrichtet, des Teiles der Baukunst, in dem die Handschrift des Künstlers sich besonders kundbar macht. Beim Studium von Hempels Arbeit erkennt man, daß Borromini kein Meister des „genialen Schmisses" war. Keines-

wegs ist er ein glänzender Zeichner, vielmehr ein Grübler, der sich schwer entschloß, viel versuchte und sich auf geometrische Linienspiele einstellte. Eine Kirche, wie S. Carlo alle Quattro Fontane, die mir neben S. Ivo della Sapienza als die für des Meisters Kunst bezeichnendsten Werke erscheinen, wirkt auf den Eintretenden in seiner Grundrißform und mithin auch im Aufbau als ein Werk genialer Willkür. Die Sammlung für Baukunst an der Technischen Hochschule Dresden besitzt eine Darstellung des Grundrisses, die wohl von dem Dresdner Architekten Weinlig nach Handzeichnungen des Meisters kopiert wurde. Weinlig war 1767 in Rom, also hundert Jahre nach Borrominis Tod. Ein deutscher Künstler hielt es damals noch für seine Ausbildung als wertvoll, sich in die Gedankengänge des Meisters zu vertiefen. Hempel gibt denselben Grundriß nach der Handzeichnung Borrominis wieder, zeigt aber an weiteren Entwürfen, wie der Plan nach und nach in seiner Eigenart entstand: ein grübelnder Geist, der Rechtfertigung für sein Schaffen im Nachweis suchte, daß es geometrisch entwickelt sei. Ich lese aus dem Linienpiel jenen Rechtfertigungsversuch heraus: der Grundriß beruht nicht auf Willkür, sondern auf gereifter Geometrie. Die Schablone des zeitgenössischen Bauens stand ihm so gut wie Anderen zur Verfügung. Selbst die Laien im Bauwesen drängten, wie Hempel nachweist, darauf, daß endlich Neues geschaffen werde. Dies zu finden, die Schablone zu überwinden, war die Absicht des Meisters. Bei genauem Hinsehen spürt man die Macht des Verneinens in seiner Kunst, jene Macht, die seine Gegner am deutlichsten empfanden. Der deutsche Barock wurde durchaus bejahend, indem es sich auf die Kämpfe der Vergangenheit stützte: daher seine größere Freiheit gegenüber dem oft beängstigenden Suchen nach Neuem bei dem Römer.

Borromini starb in seinem 68. Lebensjahre durch Selbstmord; nicht aus Sorge um des Lebens Notdurft, nicht aus Neid gegen andere, wie man ihm andichtet; die höchsten Ehren, die ein Künstler erlangen konnte, waren ihm zugefallen. Wer aus einem Gesicht den Mann zu lesen vermag, der betrachte das Bildnis des Meisters, das Hempel seinem Buche vorausstellte. Da reden die versorgt fragenden Augen, der zum Schweigen zusammengepreßte Mund, die schweren Falten von inneren Kämpfen, von einem Ringen mit sich selbst, von Zweifeln an dem eigenen Tun, die einem starken Menschenherzen die Lebensfreude nahmen. Borromini hatte sich und seine Kunst auf Kampf gestellt, er sah die kommende, ihm immer feindlicher werdende Zeit, die Kraft, ihr zu begegnen, versagte.

Wird das Schlußurteil, das Hempel in seinem schönen Werke über den Mann, dem sein Werk gewidmet war und dem ich dankbar für die feine Art der Begründung zustimme, endgültig sein? Hinter uns kommen auch Leute, die das Schicksal Borrominis darin erblicken dürften, daß er nicht erreichte, was er erstrebt hatte. „Wer anderen nachläuft, wird niemals vorankommen", sagte Michelangelo, der künstlerische Vorfahre des um mehr als ein Jahrhundert Jüngeren. Sie werden sein Schicksal darin sehen, daß er, gebunden immerhin an seine Schule, nicht erreichen konnte, was er erstrebte, und was seine Gegner ihm heftig vorwarfen, nämlich neu zu sein im Grundwesen seines Schaffens. *Cornelius Gurlitt*

Erwin Rosenthal, Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung. Augsburg 1924. Dr. Benno Filser Verlag.

Die Kernpunkte dieses Buches hat der Autor in der Einleitung wie folgt klar hervorgehoben: „Keine langsame Umbildung führt Giottos Kunst herauf. Die kurzen Augenblicke der Vorbesinnung und Überleitung, welche bei der Betrachtung der vorgiottesken Malerei zu berücksichtigen sein werden, ergeben keine breite Brücke, welche zu den gegensätzlichen künstlerischen Wesensäußerungen hinüberleitet. Die analytische Methode der Kunstgeschichte, gewöhnt, die einzelne Form aus der ihr vorangehenden zu entwickeln, versagt vor der Aufgabe, diesen Wandel zu erklären und den Genius des Giotto zu deuten. Man wird auf die Plastik weisen, welche revolutionierend vorausging, und ihre Bedeutung für die Malerei Giottos untersuchen. Trotz der positiven Resultate, welche sich hierbei ergeben werden, kann eine der tiefsten geistigen Wandlungen in der Geschichte der Malerei nicht befriedigend geklärt werden durch die Tatsache, daß dieselbe von einer auf völlig anderen Gesetzen beruhenden Nachbarkunst beeinflußt wurde. Und schließlich bedeutet die Wendung in der Plastik nur eine früher einsetzende Bewegung jener Gesamtevolution des künstlerischen Geistes, die sich in der Malerei durch Giotto verwirklicht hat. In diesem Sinne aber haben Jahrhunderte sein Werk vorbereitet. Und wenn die Monumente des Ducento keine voll befriedigende Aufklärung über den Stil seiner Kunst abzugeben vermögen, so wird diese aus dem Eigentümlichen eines Menschentums verständlich werden, das langsam schon im 12. und dann im Laufe des 13. Jahrhunderts sich ausgebildet hat . . . Was sich in Giotto erfüllt, wird sich als der malerische Niederschlag von Leidenschaften, von Denkmaßstäben und religiöser Erkenntnis erweisen, welche lange auf ihren Verkünder in der bildenden Kunst gewartet haben. Es mag zum Wesentlichen des künstlerischen Genies gehören, daß es erstmals in seiner Kunst etwas verwirklicht, was bis dahin als System der Philosophen, oder als Sinn der Lyrik, oder als besonderer Ausdruck religiösen Lebens bestanden hat... Die Wesenhaftigkeit und die historische Stellung von Giottos Kunst zu er-

fassen, bedarf es letzterhand einer alle Einzelerscheinungen berücksichtigenden Kenntnis und Darstellung der Kultur des 13. Jahrhunderts".

Entsprechend der Größe seiner Aufgabe hat der Autor mit ungewöhnlicher Sachkenntnis und höchster Gewissenhaftigkeit sein Thema durchgeführt und in einer weitausholenden Einführung und drei großen Kapiteln (Denken und Bilden im 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich, Plastik und Dichtung in Italien im 13. Jahrhundert, Die italienische Malerei des 13. Jahrhunderts und die Kunst Giottos) seine Thesen in klarer und vorsichtiger Diktion aufgestellt und behandelt.

Der Rezensent hat auch durch Dvořaks genialische Aufsätze eine gewisse Skepsis vor der „Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft" ebensowenig verloren wie so viele Kollegen, die mit Recht auf die zahlreichen Unwägbarkeiten hinweisen, welche es der Kunstgeschichte schier unmöglich machen, eine exakte Wissenschaft gleich der Mathematik zu werden. Gewiß hat die geisteswissenschaftliche Betrachtung sehr viel Anziehendes, aber so modern sie auch ist, erscheint es fraglich, ob man mit ihr noch weiter kommt als mit der philosophischen Richtung, die sich bemüht, nicht nur Elementargesetze des Sehens, sondern auch Grundzüge der allgemeinen Entwicklung zu erforschen. Sind alle geisteswissenschaftlichen Bücher von der Art wie das Rosenthalsche, so wird auch der Nur-Kunsthistoriker reichen Nutzen daraus ziehen, mag er auch einzelnes, ja sogar die Gesamteinstellung ablehnen. Die sauberen Ausführungen des Autors sind an und für sich von zwingender Logik, aber man darf fragen, ob wirklich dieser und nur dieser aufgezeichnete Gang der geistigen und künstlerischen Entwicklung die Kunst Giottos erklärt. Wohl ist der glänzende Abriß europäischer Geistesgeschichte, wie ihn Rosenthal vom Ausgang der Antike bis zum Auftreten Giottos gibt, eine Bestätigung dessen, was wir von der reinen Kunstgeschichte her schon wissen, und die immer stärkere Individualisierung, bzw. das, was Rosenthal „Individuation" nennt, ist uns kein Novum. Der Autor wird von der Klassik der schier unbegreiflichen Harmonie der Kunst Giottos gepackt und sucht morphologisch diesen Höhe- oder Endpunkt aus der allgemeinen europäischen Entwicklung heraus zu erklären, vor allem aus der geistigen und künstlerischen Einstellung, wie sie sich in Frankreich entwickelt hatte. Es wird auf die Harmonie von Idealismus und Realismus in der französischen Gotik des 13. Jahrhunderts verwiesen: „Erst in dem Zusammenwirken, der nach Ausgleich strebenden Kräfte des hochmittelalterlichen Geistes überhaupt mit den zu generellen Lösungen neigenden Ausdrucksmitteln des französischen Bildnergeistes im besonderen, liegt eine tiefere Begründung für die Größe und Eigenart der französischen Kunst des 13. Jahrhunderts." Es ist danach verständlich, daß in solchem Zusammenhang die Kunst des Arnolfo di Cambio besondere Bedeutung gewinnt. Es ist richtig, daß hier, wie selbst bei Giovanni Pisano nicht eine „Individuation im Sinne des Ausgleichs von subjektiver Freiheit und objektiver Gebundenheit" erreicht ist, und Cambio zu einer der stärksten Voraussetzungen von Giottos Kunst gezählt werden kann. Damit aber gelangen wir bereits zu dem Kapitel, das der Nur-Kunsthistoriker anders schreiben wird. Cambio geht nicht nur über Niccolò Pisano hinaus, sondern er ist vollkommen anders eingestellt als der im Laufe seiner Entwicklung viel allgemeiner europäisch sich gebende, stärker zur französischen Gotik tendierende Niccolò, und er hat auch nicht mit dem schon weit vorauseilenden Überrevolutionär, dem Barock zusteuernden Giovanni, allzuviel Berührungspunkte. Cambio ist Italiener, klassischer Italiener, dem die Berührung mit Rom nationalen Geist vermittelt hat. Hier haben wir den nationalen Plastiker, der sich nur an die große Vergangenheit zu halten brauchte, um zur Humanität zu gelangen, und der von franziskanischem Geist angeweht dem religiösen Empfinden Ausdruck verleihen konnte. Welche Einflüsse mittelbar im zweiten und dritten Grad diese Entwicklung der italienischen Kunst bestimmt haben, muß zurücktreten hinter der Augenfälligkeit dieser Renaissance der Antike, des natürlich-menschlichen Empfindens und Gestaltens. Es kann kein Zweifel bestehen und auch der Autor ist offenkundig dieser Meinung, daß Giotto durch Rom entscheidend beeinflußt worden ist. Gewiß ist der Einfluß eines Giovanni Pisano nicht gering zu veranschlagen. Was der Autor über die von Giovanni befreiten Ausdruckskräfte sagt, von seiner Schaffung „künstlerischer Symbole für Menschen, welche als Erbteil des franziskanischen Geistes eine persönliche Religiosität und eine tiefe Humanität erhalten haben", ist sicher richtig. Aber Giotto lehnte es ab, diesem überschäumenden Genie auf allen Wegen zu folgen. Nur durch die ihm angeborene Harmonie konnte Giotto der große Systematiker werden, der, wie Rosenthal sagt „eine künstlerische Ordnung schuf, welche dem bis ins letzte ausgearbeiteten System der scholastischen Weltanschauung entsprach".

Es wird dann weiterhin ausgesprochen, daß die feste Struktur der „Ordnung" in Giottos entwickeltem Stil nicht aus mathematischem Kalkül hervorgeht, sondern seiner subjektiven künstlerischen Entscheidungskraft entspringt, und der Künstler die freie Sehvorstellung des Malers an das absolute Gesetz ähnlich gebunden hat, wie sich die Durchdringung des Kosmos dem hl. Thomas zur Wissenschaft gestaltet hat.

Für den Kunsthistoriker ist es wichtig, daß Rosenthal zum ersten Mal mit allem Nachdruck darauf hinweist, daß die Fresken in Padua

durch Restaurierungen derart gelitten haben, daß man nur an ganz wenigen Stellen die Details der ursprünglichen Fassung erkennt. Die von dem Autor gebrachten Einzelaufnahmen beweisen aufs neue, wie gefährlich es ist, hier mit Details operieren zu wollen. Die Gegenüberstellungen von Arbeiten Cavallinis und Giottos zeigen anschaulicher denn je, daß die Etappe Cavallini-Giotto zwar kurz, aber doch unendlich bedeutungsvoll gewesen ist. Es hätte vielleicht noch stärker darauf hingewiesen werden können, daß uns der Zustand der römischen Malerei vor Giotto nur allzu fragmentarisch bekannt ist, eine ganze Reihe von Fresken, die literarisch belegt sind, im Laufe der Jahrhunderte durch Menschenhand und höhere Gewalt zugrunde gegangen sind. Die Rekonstruktion des Jugendwerkes Giottos wird daher, wenn nicht alles trügt, leider für immer unmöglich bleiben.

Rein buchtechnisch ist das Werk mit der gleichen Sorgfalt behandelt wie sein Inhalt. *A. L. Mayer*

Adolf Feulner, Peter Vischers Sebaldusgrab. München 1924. Verlag R. Piper & Co. Mit 41 Abbildungen.

Dem berühmtesten deutschen Erzgußwerk eine kurze, unser heutiges Wissen zusammenfassende Monographie zu widmen, war ein glücklicher Gedanke. Das handliche Büchlein, das Adolf Feulner vorlegt, löst seine Aufgabe mit so viel Geschmack, daß jeder gebildete Kunstfreund es gerne benutzen wird. Der knappe Text von 36 Seiten ist nirgends mit toter Gelehrsamkeit belastet und verrät doch in jeder Zeile den sicheren Blick für das Wesentliche, für das, was uns heute an der einzigartigen Komposition anzieht. Mit Recht hält er sich nicht auf bei der inhaltlichen Deutung der Einzelheiten: um so deutlicher wird die Wendung herausgearbeitet, die während der Arbeit eintrat und den im Geist der Gotik entworfenen Aufbau mit jener Fülle von Gestalten belebte, die aus dem Geist der neuen Zeit, unter dem Eindruck der italienischen Renaissance, aber ohne jede äußerliche Bindung an ihre Vorbilder entstanden sind. In scheinbar mühelosem Fluß der Erörterung führt Feulner den Leser zu den für die Beurteilung wichtigsten Tatsachen hin, die wir den Arbeiten von Bode, Weizsäcker, Stierling u. a. verdanken: den Veränderungen, die noch während der Ausführung an den struktiven Teilen vorgenommen wurden, dem Eindringen und Überwuchern der antikischen Ideen- und Figurenwelt in das mittelalterlich kirchliche Programm, der schwierigen und nur teilweise lösbaren Frage des Anteils von Vater und Söhnen am Entwurf und an der Ausführung. Seinen Wertungen wird man überall zustimmen können, vor allem auch bei den Prophetenfiguren, deren für Deutschland völlig neue Klassizität treffend an dem Gegensatz zum Entwurf von 1488, zu Peter Vischers Magdeburger Hochgrab und zu den gleichzeitigen Schöpfungen anderer deutscher Meister erläutert wird. Die Fülle der genremäßigen Kleinplastik wird demgegenüber etwas summarisch, mehr beschreibend, behandelt: das war wohl nicht anders möglich, wenn dem Werk der Charakter einer kurzen Einführung gewahrt bleiben sollte. Doch ist auch hier mit richtigem Gefühl auf die Quellen hingewiesen, denen diese bunte Welt ihre Entstehung verdankt, und das eigentümlich Deutsche in der Erfindung sicher herausgehoben.

Die Illustrierung mit 41 fast durchweg wohlgelungenen ganzseitigen Abbildungen erschöpft natürlich nicht den Reichtum des Werkes: eine Gesamtausgabe bleibt immer noch zu wünschen. Doch gibt sie bezeichnende Proben aus allen seinen Teilen und ergänzt durch weniger bekannte Stücke sehr glücklich die allzuoft gesehenen Beispiele. Zum Text steht sie nur in loser Beziehung. Wer blättert, um das einzelne nachzuprüfen, wird nicht immer auf seine Rechnung kommen. Doch ist der Gewinn vielleicht größer, wenn bei solchen Werken der Text in einem Zug durchgelesen wird und die Abbildungen nur zur Stütze der Erinnerung dienen, zur Anregung, die Gedanken des Führers selbständig weiterzuspinnen.

Ein Bedenken kann ich nicht unterdrücken: ein Büchlein wie dieses, das sich an alle gebildeten Kunstfreunde wendet, und das ein Einzelwerk der deutschen Kunst behandelt, müßte viel wohlfeiler sein. Oder hat der Verleger, der 6 M. dafür fordert, von vornherein darauf verzichtet, Vischers Sebaldusgrab ‚populär' zu machen? *Th. Demmler*

C. H. Johl, Altägyptische Webestühle und Brettchenweberei in Altägypten. Leipzig, Hinrichs, 1924.

Auf einer gründlichen Kenntnis der Webetechnik fußend, unterzieht der Verfasser das gesamte Quellenmaterial, das für die Erforschung der altägyptischen Webetechnik zur Verfügung steht, einer eingehenden Untersuchung, nachdem er schon vor langen Jahren in seiner Kieler Dissertation die Webestühle der Griechen und Römer behandelt hat. Um zunächst den Laien mit den auftauchenden Problemen bekannt zu machen, gibt er als Einleitung eine Übersicht über die zum Weben gehörigen technischen Vorgänge in einer vorbildlich klaren allgemein verständlichen Form. Durch eine Reihe schematischer Zeichnungen wird die Anschauung wesentlich belebt. Zur Lösung seiner Aufgabe zieht er als erstes die erhaltenen Webstubenmodelle heran, wie sie sich als Beigaben zuweilen in Gräbern gefunden haben. So verheißungsvoll das zunächst klingt, so enttäuscht ist man, wenn man des traurigen Erhaltungszustandes der meisten dieser Modelle gewahr wird. Wirklich aufschlußreich ist in dieser Hinsicht nur das von den Amerikanern kürzlich im Grabe des Mektirê in Theben gefundene Webstubenmodell, das aber auch noch eine Menge Fragen unbeantwortet läßt und überdies nur auf Grund unzureichenden Photographienmaterials herangezogen werden konnte. Als zweite Quelle ergeben sich eine Reihe

von Darstellungen der Webevorgänge, die sich als Wandmalereien in Felsgräbern finden. Die hier auftretenden Schwierigkeiten lassen stellenweise einen Fortschritt unserer Erkenntnis geradezu als hoffnungslos erscheinen. Einmal sind die alten Veröffentlichungen der Bilder in technischen Einzelheiten so ungenau, daß für eine Reihe von Fragen garnichts damit anzufangen ist. Dann ist der heutige Zustand der Malereien so schlecht, daß auch noch so gewissenhafte Neuaufnahmen an Ort und Stelle wenig helfen können. Und schließlich glaubt Johl folgern zu müssen, daß die altägyptischen Maler, die die Bilder an die Wände brachten, eine ausreichende Kenntnis der Webevorgänge nicht gehabt haben, daß also auch sie schon nicht zuverlässig sind, eine Annahme, in der man ihm allerdings nur sehr ungern folgt.

Die dritte Quelle sind die erhaltenen Webstuhlteile und Webegeräte, die mancherlei Aufklärung bringen, allerdings häufig sehr schwer datierbar sind. Mit Recht hofft Johl, daß auf Grund seiner Arbeit noch mancherlei Webetuhlteile, die unerkannt in Museen schlummern, als solche erkannt und der Wissenschaft zugänglich gemacht werden. In einem Schlußkapitel beschäftigt er sich mit der Technik der Brettchenweberei, deren Kenntnis nach ihm die Ägypter zweifellos besessen haben. Eine Abhandlung über einen Versuch, den in Liverpool aufbewahrten sog. Ramsesgürtel nachzuweben, beschließt das Buch. Einen ganz außerordentlichen Fortschritt bedeutet es, daß Johl alle seine Ergebnisse an selbstgebauten Modellen nachkontrolliert hat, die sich heute in den ägyptischen Museen von Berlin und Hildesheim befinden und berufen sind, weitere Kreise anzuregen.

Wenn die Ergebnisse des Buches zuweilen nicht ganz befriedigen, ist das sicherlich nicht Schuld des Verfassers, sondern der oben angedeuteten Schwierigkeiten, die sich der Lösung der Fragen entgegenstellen.

Die überaus sorgfältige Arbeit gewinnt noch durch eine große Anzahl von Text- und Tafelabbildungen, die die obengenannten Quellen, seine eigenen Webstuhlmodelle und schematischen Zeichnungen zur Erleichterung des Verständnisses der technischen Vorgänge bringen. *Walther Wolf*

Anselm Feuerbach, Ein Vermächtnis. Mit einem Nachwort von H. Uhde-Bernays und 80 Abbildungen. 1924. F. Hanfstängl-München.

Das Erscheinen dieser neuen Ausgabe des klassischen Buches bedarf eines kurzen Hinweises. Der Gedanke, dem Text die Abbildungen der Hauptwerke in zeitlicher Reihenfolge der Entstehung einzugliedern, ist ebenso glücklich zu nennen, wie die Qualität der Abbildungen und die ausgezeichnete Type gerühmt werden müssen. Eine feinsinnige Würdigung des Buches in Form eines Nachworts aus der Feder des bekannten Feuerbach-Forschers Uhde-Bernays erhöht noch den Wert der Neuausgabe dieser unvergänglichen Quellenschrift. *Edmund Hildebrandt*

Marianne Zweig, Zweites Rokoko. Innenräume und Hausrat in Wien um 1830 bis 1860. Mit 167 Abbildungen im Text und 80 Tafeln. Kunstverlag Anton Schroll & Co. in Wien.

Ihrer bereits in zweiter Auflage vorliegenden Publikation über Wiener Bürgermöbel aus Theresianischer und Josephinischer Zeit hat Frau Marianne Zweig, die feine Wiener Möbelkennerin, soeben im gleichen Verlage ein ähnliches Buch folgen lassen über die Wiener Wohnungs- und Möbelkunst des Neu-Rokoko. Ganz allgemein hat sich in der jüngsten Zeit unser hartes Urteil über diese auf das Biedermeier folgende und in den 60er Jahren von der Neu-Renaissance verdrängte Epoche des Kunsthandwerks gemildert. Es fangen sogar schon Sammler an, sich der langgeschmähten Zeit anzunehmen. Bemerkenswerterweise erschienen selbst auf der letzten Ausstellung keramischer Kunst im Berliner Kunstgewerbemuseum einige Schränke besetzt mit den verschnörkelten vergoldeten und in grellen Überglasurfarben bemalten Porzellangruppen englischer Fabriken der Mitte des 19. Jahrhunderts, und zwar aus dem Besitz von Berliner Künstlern. Frau Zweig hat in einem kurzen gehaltvollen und mit zahlreichen zeitgenössischen Urteilen durchsetzten Text ein abgerundetes Bild der Wiener Wohnungskultur und Kunstindustrie zwischen 1830 und 1860 den Tafeln vorausgeschickt. Es sind dabei außer den Möbeln auch die keramischen Produkte, die gestanzten Silberarbeiten, die Textilien und Wandtapeten herangezogen, und die Wiener Kunst wird in ihr Verhältnis zu den verwandten Erscheinungen in Paris (Louis Philipp) und in London, zum „Early Queen Victorian", gesetzt. Auch der gesellschaftliche und geistige Hintergrund des damaligen Wien zwischen dem Tode Kaiser Franz I und dem 66er Kriege sind in großen Zügen geschildert. Eingestreut sind viele interessante Angaben über die Wiener kunstindustriellen Firmen und die Wiener Gewerbeausstellungen. Namentlich die Wiener Möbeltischlerei hat in dieser Epoche in formaler und technischer Hinsicht ein hohes Niveau eingehalten, das auch noch häufig im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, zumal in den Wiener furnierten und gebogenen Möbeln, anzutreffen ist. In dem Zweigschen Werke sind allerdings vorwiegend reiche Ausstattungen und Möbel aus fürstlichem Besitz wiedergegeben, da in diesen sich der Stil an der üppigen Ornamentik deutlicher ausspricht. Doch ließe sich vielleicht in einer späteren Auflage das schlichte solide bürgerliche Mobiliar noch stärker heranziehen.

Wie Frau Zweig in der Einleitung andeutet, sollen die Bilder keineswegs als Vorbilder für das Handwerk dienen. Der Wert der kunsthandwerklichen Schöpfungen dieser Zeit beruht mehr in den Anregungen, die sie unserem Gemüte als Schöpfungen der Zeit unserer Großväter übermitteln. Ein durchgängiger Zug ist die außerordentliche Gemütlichkeit, die namentlich in den komfortabeln Polstermöbeln

zutage kommt. Auch ist unleugbar in den bequemen Sitzmöbeln und in vielen Schrankformen dieser Epoche manches, was ihnen den Vorzug vor den reinen Möbelkonstruktionen der neuesten Richtung gibt. Aber im ganzen ist die künstlerische Leistung des Neurokoko ein Rückschritt gegenüber der vorausgehenden Biedermeierzeit. Und namentlich verglichen mit ihrem Vorbild, dem echten Rokoko des 18. Jahrhunderts, enthüllt sie sich als eine Kunst, die mit dem Ornament getändelt hat, als eine Mode, im Gegensatz zu dem wahren Rokoko, das als der letzte große europäische Raumstil seine Ornamente mit Naturnotwendigkeit aus der Gesamtform der Räume, der Möbel usw. von innen heraus organisch entwickelt hat. Unter diesem Gesichtspunkt ist das Auftreten von Gottfried Semper und anläßlich der Londoner Weltausstellung 1851 dasjenige von Redgrave in seinem grundlegenden Rapport über die dekorativen Künste durchaus verständlich. Daran ändert die Tatsache nichts, daß die nachfolgende Neurenaissance, die durch Semper und seine Zeitgenossen heraufgeführt worden ist, in ihren künstlerischen Ergebnissen nichts Besseres, ja stellenweise selbst Schlechteres an Stelle des Neurokoko gesetzt hat. *Hermann Schmitz*

SAMMLUNGEN

Aachen. Das Museum in Aachen erwarb vor einiger Zeit ein Bild von Professor G. J. Kern, ein Stilleben, das einen voll erblühten Strauß Flieder in einer Vase mit all seinem Farb- und Lichtspiel wiederzugeben versucht.

Augsburg. Die Stadt Augsburg hat eine besonders wertvolle Privatsammlung, die des Herrn Hofrats Röhrer in Unterschondorf, in ihren Besitz gebracht. Neben ägyptischen und griechischen Kunstgegenständen sind besonders einige wertvolle Holzplastiken zu nennen und eine ausgesucht feine Sammlung von Rokokowerken. Holzer, Rottenhammer, Baumgärtner, de Marées, Zimmermann sind darunter vertreten und bereichern den Kunstbesitz der Stadt Augsburg ganz besonders. In den Kunstvereinsräumen sollen die Neuerwerbungen vorläufig ausgestellt werden.

Darmstadt. Landesmuseum. Durch testamentarische Verfügung ist die Elfenbein-Sammlung des Herrn Friedrich Marx, eines zuletzt in Garmisch-Partenkirchen lebenden Mainzers, in den Besitz des Museums übergegangen. Sie enthält bemerkenswerte gotische Arbeiten und einige vortreffliche Stücke des 17. Jahrhunderts, die eine sehr erwünschte Ergänzung der vorhandenen Bestände bilden. Die Galerie hat durch die elf erlesenen Gemälde Böcklins, die Freiherr und Freifrau Max von Heyl bereits bei Lebzeiten der Stadt Darmstadt geschenkt haben, eine glänzende Erweiterung erfahren. Die Bilder sollen dauernd im unmittelbaren Zusammenhang der vielen Handzeichnungen und Farbenskizzen sowie eines Selbstbildnisses des Meisters ausgestellt bleiben, die dieselben hochsinnigen Stifter bereits 1907 dem Staat überwiesen haben.

New York. Das Oktoberheft des Bulletin of the Metropolitan Museum bringt den ersten Bericht über die Neueinrichtung der mittelalterlichen Abteilung und der Abteilung der Renaissance im New Yorker Museum. Klar und nicht zu sehr gedrängt, eher etwas zu nüchtern ist die Aufstellung der Werke, die in den einzelnen Sälen Arbeiten der verschiedensten Gattungen zu einer zeitlichen Einheit zu binden sucht.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Zur Campendonk-Ausstellung im Kronprinzenpalais. Campendonk ist einer der jungen Generation nach den großen Wegbereitern wie Marc, Nolde, Kokoschka, Lehmbruck. Ohne Marc wäre das Werk Campendonks wurzellos, ohne ihn undenkbar. Die junge Generation hat es leichter, ruhig, beruhigt zu sein als die Bahnbrechenden, für die Kampf, Drama, Ringen ihr Schicksal ist; für die Jungen ist das freie Tummeln erkämpft. Campendonk gehört zu den Menschen, die auf dem neuen Boden sich ansiedeln, sich ihre kleine Welt schaffen. Er ist einer der undramatischen, der ruhigen Menschen. Seine Stärke ist seine Einfachheit, wo er sie verliert, wo er unruhig wird, die Gesichter zerschneidet, seine Farben zu prall aufeinanderdringen lässt, sind seine Arbeiten halb und entwurzelt. Campendonk lebt in der Natur, liebt das Tier, den Bauer auf seiner Scholle, die natürliche Freiheit von schlichten Menschen. Eine Kinderfreudigkeit sucht darin ihre Gestalt. Pferde mit leuchtend-roten oder grünen Farbkleidchen im Wald geborgen oder bei den Bauern und ihren wackligen Häusern, das ist der einfache, gute Teil seines Werkes.

Nicht immer ist er so glücklich, und unter den Werken, die an einem vorüberziehen, möchte man gern die Hälfte missen, um das Starke nicht durch Unausgereiftes erdrücken zu lassen. Es ist eine richtige Arbeit, zu sichten.

Sein glücklichstes Bild ist das mit den Pferden im Walde, das das Museum in Crefeld (Campendonk selbst ist Crefelder) besitzt. Das reine Gegeneinanderstellen der Farben, das ruhige Ineinandergreifen der Komposition schafft eine klare Form. In der Mitte die einfache Gestalt der Frau, die ganz naturhaft da ist, ihren Körper ausruhend. Tier, Mensch, Natur sind in diesen Werken eine Einheit.

Wie ungelöst wirkt dagegen die Zirkusszene aus dem Düsseldorfer Museum. Dieser Atem einer völlig anders gearteten Welt nimmt Campendonk seine Schaffenskraft. Campendonk ist kein Maler der lärmenden Großstadt, eher dessen, was zu ihrer Ge-

sundung führen kann. Warum leuchten seine Farben sonst so stark auf?

Die Farbe war es auch, die ihn zu den eigenartigen Schöpfungen der Unterglas-Malereien trieb, die ganz neue Probleme anpacken. Diese Farben leuchten wie von Licht getränkt, mit der Wärme von Glasgemälden, ganz von unten her gesättigt. So stark die Farbe in ihnen, so selten kommt die Form an sie heran, ist sie wert von dieser Leuchtkraft erfüllt zu sein. Nur einzelne wenige (das Kind, das Paar, der Frauenkopf) gehen an der Unruhe, der zersprengten Form vorbei. *A. J.*

Berlin. Neue und unbekannte Arbeiten Max Slevogts zeigt der Verlag Bruno Cassirer in seinem graphischen Kabinett, Derfflinger Straße 15, vom 15. November ab. Es werden seltene Probedrucke gezeigt, die noch nicht ausgestellt waren, eine Reihe von Zeichnungen und Aquarelle, die im Handel so selten und in Ausstellungen fast nie anzutreffen sind. Außerdem einzelne Lithographien aus der Mappenausgabe des neuesten von Slevogt mit Federlithographien illustrierten Grimmschen Märchens „Fitchers Vogel", das soeben im Verlag erschienen ist, und eine Anzahl von Märchenlithographien aus bisher erschienenen Mappen und Büchern dieser Reihe Grimmscher Märchen, illustriert von Max Slevogt.

Berlin. Die im Berliner Künstlerhaus stattfindende Ausstellung „Tod und Leben", die von der Internationalen Frauenliga für Frieden und Freiheit veranstaltet wird, ist von der Gruppe „Les Partisans" nach Paris eingeladen worden. Die Ausstellung, die aus Anlaß des Berliner Weltfriedenskongresses veranstaltet wurde, enthält Werke von Baluschek, Barlach, Dettmann, Dix, Kolbe, Kollwitz und anderen bedeutenden Künstlern.

Berlin. Die Galerie Matthiesen, Budapester Straße 8, veranstaltet in ihren Räumen vom 10. November bis 10. Dezember eine Ausstellung des Werkes Toulouse-Lautrecs mit Ausschluß der Graphik.— Es ist der Galerie gelungen, ein außerordentlich reiches Material zu sichern, das dankenswerterweise aus in- und ausländischem, privatem und öffentlichem Besitz ergänzt werden konnte.

Berlin. Die kleine Ausstellung von Lehmbruck-Handschriften und Radierungen in der Euphorion-Kunsthandlung ist besonders zu begrüßen, als gerade Lehmbruck in diesen wundervoll zarten und doch groß empfundenen Werken gerade heute der Kunst viel zu sagen hat.

Berlin. Die Oktober-November-Ausstellung der Galerie Goldschmidt-Wallerstein ist dem Andenken der Paula Modersohn gewidmet, von der eine umfangreiche Kollektion von Handzeichnungen erstmalig in Berlin gezeigt wird.

Chemnitz. Romantik und Biedermeier in der Ausstellung Gerstenberger. Was vor 100 Jahren die deutsche Kunst vielstrebig gewollt und was sie erreicht hat, das beurteilt man heute mit der Erfahrung einer bewußt durchlebten Entwicklung am Ende des 19. Jahrhunderts und mit der letzthin gewonnenen Einsicht in die Möglichkeit einer einheitlichen originalen Kunst milder und gerechter. Man hat sich eben mit der Romantik innerlich nie wieder so verwandt gefühlt wie heute. Noch nie haben wir so tief empfunden, daß sich eine neue Weltanschauung aus dem Zusammenbruche einer abgelebten allein durch eine künstlerische Stilfrage nicht gewinnen läßt. Das heutige Bedürfnis nach einer neuen Weltanschauung, das so ziemlich auf die gleichen äußeren Voraussetzungen zurückgeht, ist ja wieder in dieser Lage. Die große Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 hat Maßstäbe aufgestellt, sie hat Verlorenes neu geschenkt; aber erst heute fühlt, wer mit unbefangenem Kunsturteil in die Romantik untertaucht, den Pulsschlag jener Zeit, findet wohl auch sich selbst.

Darum war es ein verdienstvolles Unternehmen der Chemnitzer Kunsthandlung Gerstenberger durch eine neue Ausstellung der „Romantik und Biedermeier in der deutschen Malerei und Zeichnung" nachdrücklich darauf hinzuweisen, wie lohnend eine Beschäftigung mit dieser noch vielfach geringschätzig beurteilten Epoche heute wieder sei. Selbst wenn sie keine neuen Erkenntnisse ans Licht gebracht haben sollte, sie hat aus entlegenen Schätzen in lebendiger Anschauung bestätigt: daß alle Keime der späteren deutschen Entwicklung bereits hier ruhen und daß nur außerhalb der Kunst liegende Umstände uns in die völlige Abhängigkeit von Paris gebracht haben. Wie hätte sonst Deutschland so rasch nachholen können, was es liegen ließ?

Etwa 300 Werke wurden aus deutschem Privatbesitz mit hilfreicher Unterstützung öffentlicher Galerien hier zusammengetragen, Aquarelle und Handzeichnungen mit bester Graphik in der Hauptsache, nur wenige erlesene Gemälde; man wollte eben die ganze Unmittelbarkeit der damaligen Künstlerempfindung genießen. Überraschungen gab es da mancherlei, für manchen Nazarener wohl auch eine Ehrenrettung. Daß man nicht nur auf bekannte Größen angewiesen war, ergab neben erfrischender Abwechslung nicht bloß einen treuen Spiegel der Zeit, sondern ein selten vollständiges Bild der Zusammenhänge aller Strömungen der Romantik. In scharf betonter Gegenüberstellung mit dem Ablauf nach landschaftlichen Kreisen vereinigte sich die norddeutsche Romantik (Dresdener, Berliner, Hamburger und Düsseldorfer Kreis) mit der süddeutschen (Wiener, Münchener und Heidelberger Kreis) in Ludwig Richter und Schwind als dem Scheitelpunkte der Ausstellung. Mit einem Blicke übersah man also den Wesensunterschied: auf der einen Seite das Vorherrschen des Naturerlebens in der Stimmungslandschaft mit den Anläufen zu einem malerischen Stil, auf der anderen Seite das Vorherrschen der religiös-historischen Ideenmalerei,

die sich um das Fresko bemüht und bei dem Mangel an Aufgaben in der Illustration endet.

Nur das Naturerlebnis Italiens führte eine gewisse Verschmelzung beider Richtungen herbei. In Italien füllten sich die klassizistisch-akademischen Formen mit romantischer Gesinnung, und nordische Romantiker klärten ihre luminaristischen Fragen an der großen Liniensprache des Südens. Nazarener und Dahl- und K. D. Friedrichschüler treffen sich dort also im eifrigsten Naturstudium, und das ist das Neue gegenüber dem akademischen Kunstbetriebe in der Heimat. Das ist zugleich das greifbarste Resultat der Romantik überhaupt, wenn man sie als einheitliche Gesinnung fassen will und sich nicht den Blick trüben läßt an der Wirksamkeit einiger Führer, wie Cornelius, Veit, Schadow, die ohne direkte Berührung mit der Natur bald zu neuer Akademie gelangen.

Bei den Nazarenern und ihrem Anhang ist die Ergriffenheit vor der Natur auf den Menschen, nicht auf die Landschaft gerichtet. Es ist der Naturalismus der Spätgotik, der sich hier in der Nachbildung jeder Runzel und jedes Haares auslebt, während sie ihre hohen Gedanken in eine Raffaelsche Geste kleiden oder ihre Gefühls und Glaubensinnigkeit einer Madonna oder einem Apostel mit den Formeln Botticellis und alter deutscher Meister, wie der vorrömische Schnorr von Carolsfeld, anvertrauen. Landschafterihrer Richtung, Reinhart, Koch, Rottmann, Fohr, Rohden u. a., bleiben, auch wenn sie der Atmosphäre Raum geben, immer an die Größe der studierten römischen Natur gebannt. So ist die nord- und süddeutsche Begrenzung weniger ein Unterschied der Gesinnung als eine Stilfrage. Sonst wäre es unverständlich, daß so viele namhafte Nordländer, wie Oldach, Wasmann, Speckter, zu den Nazarenern übergingen und Deutschrömer, wie Nerly, Olivier u. a., ein ganz modernes Naturgefühl hervorbrachten.

Ein notwendiges Erlebnis ist für viele in der späteren Periode der Romantik Italien nicht mehr gewesen, höchstens ein klärendes, wie für Ludwig Richter, insofern es über das rönische Volksleben zu Märchen, Sage und Erzählung der Heimat kam. Den Übergang gewann er durch eine Reihe wundervoller Aquarelle. Das ist der Sinn, warum man Richter und auch Schwind in den Scheitelpunkt der Ausstellung stellte. Sie trugen die Romantik in alle Kreise. Demgegenüber stehen die größeren Aufgaben, vor die Schwind gestellt wurde, zurück, obwohl seine Entwürfe unausgeführt gebliebener Wandbilder mit Rethel wetteifern können.

Anschauung, Erfahrung und Tradition fanden sich in dieser Zeit nur in Bildnissen zusammen, und darin hat sie vielleicht ihr Bestes geleistet. Auch Akademikern gelangen hier zuweilen Meisterwerke, wie dem Dresdener Retzsch, der hier Rayski zu vertreten hat. Dem zum Familienbilde erweiterten Gruppenbilde, worin schon Runge vorangegangen, ließ sich die romantische Stimmung besonders mitteilen. Der sonst wenig bekannte Heidelberger Kreis ist hierin durch die Malerfamilie Schmitt zu Worte gekommen. Trotz Härten und farbigen Entgleisungen sind diese Bildnisse durch ihre Gesinnung recht lebenswarme und starke Zeugen ihrer Zeit. *Johannes Rentzsch*

Darmstadt. Im Kupferstichkabinett ist die Sommerausstellung „Romantische Zeichnung", zu der Frankfurter und Münchner Sammler ansehnliche Beiträge gegeben hatten, neuerdings durch eine Marées-Ausstellung aus Darmstädter Privatbesitz abgelöst worden, die mit hundert Studien und Entwürfen des Meisters einen einzigartigen Einblick in seine Entwicklung bietet.

Freiburg. Anläßlich der vierten Tagung für christliche Kunst hatte Direktor Noack zusammen mit dem Landeskonservator Prof. Sauer eine Ausstellung mittelalterlicher Kunst des Oberrheins veranstaltet, die die große Entwicklung dieser Kunst vom 13.—16. Jahrhundert mit ausgewählten Stücken zu veranschaulichen suchte. Daneben war eine zweite Ausstellung der neuen kirchlichen Kunst zusammengebracht, die Beuron besonders stark vertreten zeigte mit seinem nach-nazarenischen Typus und dem jungen Mannheimer Willy Oeser mit seiner glasgemäldeartigen, monumental-gewollten Asketik, die nur in der leuchtenden Farbe ertragbar wird.

Köln. Kunstsalon Hermann Abels, bisher Hohenzollern-Ring 50, verlegt seine Geschäftsräume nach Komödienstraße 26 (Nähe Hauptbahnhof). Mit der Geschäftsverlegung ist eine bedeutende Vergrößerung verbunden, sodaß die monatlich wechselnden Ausstellungen umfangreicher gestaltet werden können.

München. Der Münchner Kunstverein ist mit seinen beiden letzten Jubiläumsausstellungen, die neben einer Ehrung der hundertjährigen Vereinstätigkeit zugleich einen Überblick über die Münchner Malerei dieses Zeitraumes geben sollen, bis zur Gegenwart vorgedrungen. Leider kann man nicht sagen, daß das Interesse an diesen Darbietungen, je mehr es sich der Produktion unserer Tage nähert, zugenommen hat. Die Schuld liegt zum Teil an den Ausstellungen selbst, die eben doch nicht so ausgesuchte Qualität zu zeigen vermögen, wie es der Zweck eigentlich erheischte. Außerdem hatte die Staatsgalerie mit ihrer Ausstellung „Deutsche Malerei in den letzten fünfzig Jahren" gewissermaßen die Rosinen aus dem Kuchen genommen und die speziellere Färbung nach der Münchner Richtung, wie sie der Kunstverein als seine eigentliche Aufgabe hinstellte, brachte keine vertiefende Wirkung. Es war ein Ausbreiten des bekannten Durchschnittes, zwischendurch ein überraschendes Stück, meist Studien und die oft von fast vergessenen Namen — Zeugen jener glücklichen Periode, namentlich der siebziger Jahre, als durch das Zusammenwirken verschiedener Umstände ein festes,

malerisches Fundament geschaffen wurde, auf dem schließlich jeder einige Schritte weit den wenig Großen zu folgen imstande war. Eine breite Phalanx, die zeitweise ganz geschlossen vormarschiert, auch die Schwächeren mitsichführend und aus der dann später beim Erlahmen des Vorwärtsdranges, beim Sichfestsetzen im erreichten Ziel die paar Persönlichkeiten von großem Ausmaß heraustreten. Innerhalb dieser allgemeinen hohen Müncher Malkultur gibt es genug Schattierungen, die sich aus den Schulzusammenhängen ergeben. Die letztvergangene Ausstellung hatte gerade die Gruppierung um drei der wichtigsten Figuren zum Thema: um Lindenschmit, Diez und Loefftz. Um diese Zentren reihten sich mehr oder minder enge und zahlreiche Schülerringe, von denen die fernsten schon vielfach unter dem Einfluß einer anderen Schule stehen, so daß sich schwer zu entwirrende Wirkungen ergeben. Was der Schulzusammenhang den Einzelnen bedeutet, das ergibt sich aus der Vergleichung der Frühwerke mit den späteren. Nur allzuoft ging der Halt verloren, nicht gar viele sind Mehrer dieses übernommenen Gutes geworden. Die letzte Ausstellung, die nur den Lebenden gewidmet war und die jüngste Generation für eine noch bevorstehende Schau aufbewahrte, war eine Abbreviatur des Glaspalastes, aber keine Ergänzung zu der Ausstellung in der Neuen Staatsgalerie. Die hätte eine viel stärkere Siebung des Materials, ein Auslassen alles Unwesentlichen erfordert. Man hat der Unternehmung in der Staatsgalerie vielfach Voreingenommenheit gegenüber der Münchner Malerei, eine zu starke Orientierung nach Berlin vorgeworfen. Ob mit Recht oder Unrecht, sei hier nicht erörtert. Jedenfalls ist die Ausstellung im Kunstverein den Beweis schuldig geblieben, daß am Königsplatz in dieser Hinsicht Wesentliches übersehen worden ist. *Hl.*

München. Das Völkerkundemuseum hat zu Ehren des Orientalistenkongresses eine Ausstellung asiatischer Kunst, vornehmlich buddhistischer Plastik aus bayrischem Staats- und Privatbesitz, veranstaltet. Das Interesse für die Kunst des Ostens, seit Jahrzehnten in stetem Steigen begriffen, hat seinen Gegenstand im Laufe der Zeit erheblich gewechselt. Waren es zuerst die japanischen Holzschnitte, das chinesische Porzellan, die kleinen Lacke und Keramiken, so haben heute Stein- und Bronzeplastiken die größte Anziehungskraft, und der Schwerpunkt ist mit Recht von Japan nach China und Indien gewandert. Indien ist ein Sammelbegriff für ganz heterogene Kulturen: Kambodscha, Birma, Siam, Java, die Insel Bali usw., alle mit ganz eigenen Kunstcharakteren und interessanten Mischstilen an den gemeinsamen Grenzen, zeigen wiederum ganz andere Gesichter als das eigentliche kulturelle indische Mutterland. Zum ersten Male wird in München eine Gegenüberstellung von qualitativ ganz hervorragenden Typen aller dieser Bezirke gezeigt. Dazwischen sieht man Beispiele der Einwirkung uralter Karawanenstraßen, auf denen seit dem Beginn unserer Zeitrechnung hellenistische Einflüsse durch Indien, Turkestan und China verbreitet wurden. Außer der buddhistischen Kunst sind hinduistisch-brahmanische Denkmäler vertreten, Zeugen eines Kultes, den der Buddhismus teils assimiliert, teils unberührt gelassen hat.

Aus China sind eine Reihe schöner Bronzen seit dem 8. Jahrhundert, frühe Tang-Grabbeigaben sowie steinerne Buddhas und Buddhaköpfe aus dem 6. bis 12. Jahrhundert ausgestellt. Besonders die späte Sung-Zeit ist mit Stücken eigenartig individueller Beseeltheit vertreten. Mit Absicht sind diesen Höhepunkten asiatischer Gestaltungskraft japanische Werke gegenübergestellt. Japan kommt bei diesem Vergleich nicht gut weg. Der Vergleich mit Rom und Griechenland geht nicht ganz fehl.

Ausgewählte chinesische und westasiatische Samte und Brokate sowie die berühmten Polenteppiche, die man zuletzt auf der mohammedanischen Ausstellung 1910 sah, nebst einigen besonderen Stücken islamischer Kleinkunst vervollständigen den Gesamteindruck einer Darbietung, die durch die Menge der Kunstwerke nicht ermüdet und sich durch hohe Qualität auszeichnet.

Das Völkerkundemuseum ist mit dieser Veranstaltung zum letzten Male vor seinem lang geplanten Umzug in neue Räume an die Öffentlichkeit getreten. Demnächst wird nach Beendigung der Umbauarbeiten im alten Nationalmuseum mit der Neuaufstellung begonnen werden, die von moderner Museumserfahrung ausgehend Professor Schermans Prinzipien verwirklichen soll: die Kunst wird im Rahmen ihrer jeweiligen ethnographischen Umgebung als höchste Blüte und Selbstzweck gezeigt werden, im Gegensatz zu den früheren Völkerkundemuseen mit ihrem Wust von Gegenständen, in denen die Kunst erstickte, aber auch im Gegensatz zu manchen heutigen musealen Versuchen der Loslösung der Kunst von ihrem kulturellen Nährboden. München wird dann um eine bedeutende Sammlung reicher sein, deren Schätze heute zumeist infolge Raummangels in Depots verborgen sind, deren Wert die gegenwärtige Ausstellung ahnen läßt. *Karl Berger*

Stuttgart. Der Württ. Kunstverein bringt im Oktober und November eine Ausstellung von Werken von Vincent van Gogh. 40 Gemälde und 20 Zeichnungen aus den verschiedenen Perioden v. Goghs sind durch die Bemühung von Galeriedirektor Fischer zusammengebracht. In Deutschland eine so zahlreiche Ausstellung von v. Gogh-Werken zusammenzubringen, ist wirklich nicht leicht und ganz besonders zu begrüßen, da auch einige sehr wenig bekannte Bilder darunter zu finden sind.

Ulm. Das Museum der Stadt Ulm beabsichtigt, aus Anlaß des Wettbewerbs für die Münsterumbauung in den Räumen des Schwörhauses wäh-

rend der Monate Dezember und Januar eine größere Ausstellung alter Ulmer Stadtansichten. Eigentümer von Gemälden und Zeichnungen, sowie seltenen Graphikblättern werden gebeten, ihr Material hierzu dem Museum leihweise nach Anmeldung zur Verfügung zu stellen.

Zürich. Im Kunsthaus ist die 11. Ausstellung der Gesellschaft schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten eröffnet worden. Die vielseitige Schau bringt besonders Werke von Amiet, Giacometti, Huber, Mairet und Hermann Haller.

KUNSTPFLEGE

Berlin. In den Lehrkörper der Schule Reimann sind neu berufen worden: Dr. Max Deri für Kurse in Stillehre und Kunstgeschichte, Wulf Konrad Schwerdtfeger für Modezeichnen, Rolf Niczky für modische Illustration und Kurt Hermann Rosenberg für Email-Malerei.

Braunschweig. Auf Anregung des Sammlers Herrn Otto Ralfs unter dem Beisein Kandinskys hat sich hier die „Gesellschaft der Freunde junger Kunst" gebildet. Die Vereinigung macht sich zur Aufgabe den Ankauf von Werken der jungen bildenden Kunst zwecks Schaffung einer modernen Galerie, die der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden soll.

Darmstadt. Die hessischen Künstlervereine haben sich zu einem „neuen Künstlerkartell" mit dem Sitz in Darmstadt vereinigt. 1925 soll auf der Mathildenhöhe eine internationale Ausstellung stattfinden, 1926 eine deutsche Architektur- und Kunstgewerbeschau in Verbindung mit Malerei und Plastik. Zu Organisatoren wurden der Architekt Margold, die Maler Thesing und Soeder und der Bildhauer Werstermann eingesetzt.

Florenz. Die Tätigkeit des Kunsthistorischen Institutes von 1922 bis 1924. Am 4. August 1922 war das Dekret publiziert worden, durch welches das während des Krieges sequestrierte Kunsthistorische Institut in Florenz seinem Besitzer, dem „Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", zurückgegeben wurde. In den ersten Tagen des Oktobers desselben Jahres erfolgte die Übergabe des Institutes durch den Generaldirektor der Galerien der Toskana Giovanni Poggi an den Vorsitzenden des Vereines Wilhelm von Bode, im Beisein des deutschen Konsuls Stiller, des neuen Leiters des Institutes Dr. Bodmer und des Sequestrators. Wenige Tage darauf wurde die Arbeit aufgenommen. Das Institut, das früher im Palazzo Guadagni an der Piazza S. Spirito untergebracht war, hatte inzwischen seinen alten Sitz mit einem neuen Lokale in den Uffizien vertauscht, wo ihm durch Entgegenkommen der italienischen Regierung im Gebäudetrakt der alten Post zweckmäßige Räume zur Verfügung gestellt wurden. Diese neue Unterbringung des Institutes besitzt außer dem Vorteil der zentralen Lage denjenigen der unmittelbaren Nähe der Uffiziengalerie, der Nationalbibliothek und des Staatsarchives.

Während des Winters 1922, in welchem das Institut nur in provisorischer Form geöffnet war, wurde zunächst die Bibliothek nach den vorhergegangenen Reinigungsarbeiten und nach einer ersten Neuaufstellung einer gründlichen Kontrolle unterworfen und die Bestände mit den Katalogen verglichen. Das Resultat war ein erfreuliches. Die Bestände der ca. 12000 Bände umfassenden Bibliothek, die während des Krieges von Giovanni Poggi betreut worden waren, befanden sich in bester Ordnung. Auch das andere Material, wie Photographiensammlung, Projektions- und Lichtbilderapparate, Gipsabgußsammlung ließ erkennen, daß das Institut während der Schließungszeit mit großer Sorgfalt unterhalten worden war. Der Dank für diese Instandhaltung gebührt auch hier Poggi.

Im Frühling 1923 setzte ein etwas stärkerer Besuch ein. Einige italienische Studierende arbeiteten täglich in dem Studiensaal. Auch aus Deutschland trafen zahlreiche Besucher ein. Im Verein mit dem deutschen Konsulate wurde im April ein erster Vortragszyklus abgehalten. Der Besuch war freilich zu Beginn ein sehr spärlicher, aber der Zweck, die verschiedenen Elemente der deutschen Kolonie zusammenzufassen und für wissenschaftliche Arbeit des Institutes zu interessieren, wurde doch erreicht.

Nach den Sommerferien wurde der Betrieb Mitte September 1923 wieder aufgenommen. Am 6. Oktober fand im großen Studiensaal vor geladenem Publikum eine erste öffentliche Sitzung statt, die zu einer kleinen Wiedereröffnungsfeier ausgestaltet wurde. Außer den italienischen Behörden nahmen eine Reihe italienischer Kunsthistoriker, auch von außerhalb Florenz', an dem Akte teil. Ferner hatten mehrere kunsthistorische Seminare in Deutschland, Österreich und der Schweiz ihre Vertreter zu der Eröffnungsfeier geschickt. Konsul Stiller eröffnete die Sitzung und überbrachte mit dem Gruß der Deutschen Botschaft in Rom die Wünsche der Reichsregierung zu der Wiederaufnahme der Arbeit in Florenz. Darauf sprach von italienischer Seite Dr. Peleo Bacci, Superintendent der Provinz Pisa, über ein von ihm in der Kirche S. Giorgio dei Teutonici in Pisa aufgefundenes Holzkruzifix, in welchem er glaubte eine deutsche Arbeit erkennen zu dürfen. Den Schluß der Feier bildete ein Vortrag des Direktors Dr. Bodmer über die Anfänge der Barockmalerei in Bologna im Anschluß an die Florentiner Seicento-Ausstellung von 1922.

Im Mittelpunkt der Tätigkeit des Institutes stand zunächst der Wiederaufbau der Bibliothek, denn infolge der neunjährigen Schließung entbehrte das Institut aller neueren Literatur. Seit Frühjahr 1923 war die Institutsleitung bemüht, die in der Zwischenzeit erschienenen Werke anzuschaffen und hatte damit eine Reihe von Buchhandlungen und Antiqua-

riaten in Deutschland und der Schweiz betraut. Das fortwährende Sinken der Mark bot eine Reihe günstiger Gelegenheiten, Bücher zu niedrigen Preisen zu erwerben. Durch Anschaffung von über 600 Werken konnte die Bibliothek des Institutes in weitgehendem Maße ergänzt werden und stellt heute wieder eine der bestausgestatteten Handbibliotheken der italienischen Kunst in Italien dar. Die wenigen noch bestehenden Lücken können ohne große Mühe in den nächsten Jahren ausgefüllt werden.

Nicht weniger Aufmerksamkeit wurde der Ergänzung der Zeitschriften geschenkt. Hier lag die Schwierigkeit der Neuanschaffung vor allem darin, daß viele der Zeitschriften, die während des Krieges nur in geringen Auflagen gedruckt worden, vergriffen waren, und eine außerordentliche Preissteigerung erfahren hatten z. B. das Burlington Magazine). Einige Zeitschriften, wie das „Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen", die Wiener Zeitschrift „Belvedere", das „Jahrbuch für Kunstwissenschaft" u. a. gingen dem Institut als Geschenke zu, manche Periodika konnten dem Institute auf dem Wege des Austausches mit eigenen Publikationen gesichert werden. So ist es möglich geworden, daß das Kunsthistorische Institut heute wieder 33 Zeitschriften hält und 29 davon bis auf den laufenden Jahrgang vollständig ergänzt hat.

Einen sehr wertvollen Zuwachs erhielt die Bibliothek im Laufe des Winters durch das hochherzige Vermächtnis von Herrn Dr. Fritz v. Harck, der 1917 seine zu Seuslitz i. S. befindliche kunsthistorische Bibliothek dem Institute testamentarisch zugewendet hatte. Die Stadt Leipzig, welche auch gewisse Ansprüche auf die Bibliothek erheben konnte, trat in dankenswerter Großzügigkeit vor dem Institut, dem Herr Fritz v. Harck stets ein besonderes Interesse entgegengebracht hatte, zurück. Auch der Gattin des Verstorbenen, Frau Helene v. Harck, soll dankbar gedacht werden in besonderem Hinblick auf die liebenswürdige Art, mit welcher sie die Überführung der Bibliothek von Schloß Seuslitz nach Italien unterstützt und erleichtert hat.

Bei Wiederaufnahme der Arbeit am Institut stellte sich die dringende Notwendigkeit heraus, das unzulängliche photographische Material auf den Stand der modernen Erfordernisse zu bringen. So wurden zunächst die Bestände der Malerei und Plastik des 13. und 14. Jahrhunderts kontrolliert und ergänzt. Diese Arbeit soll weitergeführt und in gleichmäßiger Weise auch auf die übrigen Jahrhunderte ausgedehnt werden; auch soll ein Zettelkatalog für die Photographiensammlung, der bisher fehlte, nach den neuesten Kriterien angelegt werden.

Das Institut hat alle aus Deutschland, Österreich und der Schweiz einlaufenden Briefe, Anfragen und Nachforschungen wissenschaftlichen Charakters sorgfältig beantwortet. Es ließ sich dabei von dem Gesichtspunkte leiten, daß es einer Reihe von Fachgenossen nicht mehr möglich sei, persönlich nach Italien zu kommen und daß sie daher dieser Hilfe bedurften, um fernerhin über das italienische Gebiet arbeiten zu können. Daneben hat das Institut für die verschiedenen kunsthistorischen Seminare mehrere Tausend Diapositive für Vorträge und eine annähernd so große Zahl von Photographien vermittelt. Auch hat es Neuaufnahmen herstellen lassen, wozu es Photographen in den verschiedenen Städten Italiens anwies.

Besondere Aufmerksamkeit wurde der Kontrolle, Ergänzung und Neubearbeitung der verschiedenen Kataloge der Bibliothek geschenkt. Nachdem die Aufstellung der Bücher nach dem alten Einteilungsprinzip einer alphabetischen Sachordnung durchgesehen war, die neuhinzugekommenen Bestände der alten Bibliothek einverleibt und mit den entsprechenden Signaturen versehen waren, wurde dazu geschritten, Buch für Buch mit den vorhandenen Zetteln zu vergleichen, unzulängliche Katalogisierungseintragungen zu verbessern und ergänzen und, wenn Katalogzettel gänzlich fehlten, neue auszuarbeiten. Ferner wurden in allen Fällen, wo Zweifel über die Art der Einordnung berechtigt waren, Verweise gegeben und doppelte und dreifache Katalogzettel ausgestellt, so daß Werke von den verschiedensten Seiten her gefunden werden können. Die Durchführung dieser Arbeit nimmt noch längere Zeit in Anspruch. Von einer Revision des früher angelegten Sachkataloges kann vorläufig abgesehen werden, da die Aufstellung der Bücher in der Art und Weise geschehen ist, daß sie schon an sich sozusagen einen lebendigen Sachkatalog darstellt. Bis zum Jahre 1908 hat das Kunsthistorische Institut in Florenz eine sehr genaue Bibliographie sämtlicher Publikationen aus dem Gebiete der italienischen Kunstgeschichte geführt, die heute außerordentlich wertvoll ist. Es besteht die Absicht, diese Arbeit wieder aufzunehmen und bis zum heutigen Tage nachzuführen.

Im Sommer 1923 war Dr. Kurt H. Weigelt als erster Assistent für das Institut gewonnen worden und trat seinen Dienst am 1. Oktober des Jahres an. Dr. Werner Schmidt aus Berlin übernahm von Herbst bis Weihnachten die Besorgung der Kanzleiarbeiten. Während der Monate März, April und Mai 1924, die infolge des Zuzuges der zahlreichen Frühlingsgäste aus Deutschland größere Arbeit mit sich brachten, war Dr. Walter Heil aus Darmstadt als Hilfsarbeiter am Institut tätig. Als Stipendiaten waren zwei jüngere Gelehrte für je 5 Monate ans Institut angegliedert: Dr. E. F. Bange, Hilfsarbeiter am Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin und Dr. Kaufmann, Privatdozent an der Berliner Universität.

Der Besuch des Institutes war sehr befriedigend. Der Oktober 1923 schloß mit einer Maximalfrequenz von 28 Besuchern am Tage ab. In den Wintermonaten ging der Besuch etwas zurück, nahm aber mit dem Frühling von neuem stark zu, um im April einen Tagesbesuch von durchschnittlich 40 bis 50 Personen zu erreichen.

In den Wintermonaten wurden am Institut mehrere Führungen in den Florentiner Museen veranstaltet, die in durchlaufenden Kursen die Teilnehmer mit

den Beständen der Florentiner Galerien vertraut machen sollten und je nach dem Wunsche der Besucher in deutscher oder italienischer Sprache abgehalten wurden. Im April und Mai 1924 wurde vom Institut aus ein Zyklus von 5 Vorträgen veranstaltet, an denen deutsche und österreichische Kunstgelehrte teilnahmen. Die stetig zunehmende Besucherzahl bewies, daß für solche wissenschaftliche Veranstaltungen, die von nun an alljährlich im Frühjahr abgehalten werden sollen, in Florenz ein gewisses Interesse vorhanden ist. Auch die Italiener, die bei den ersten Vorträgen zurückhaltend waren, fanden sich bei den letzten Abenden zahlreich ein.

Im Frühjahr und Sommer 1924 unternahm das Institut nach sorgfältiger Vorbereitung, an welcher sich ein Bologneser Architekt und mehrere deutsche Fachgenossen beteiligten, eine „Campagna fotografica" in der Emilia, die zum Zwecke hatte, eine möglichst lückenlose Aufnahme des dortigen Bestandes an Kunstwerken der Barockzeit in Kirchen, Klöstern, Oratorien und öffentlichen und privaten Palästen durchzuführen. Mit den Arbeiten wurde die Firma Fratelli Alinari in Florenz betraut, die drei ihrer Photographen nach Bologna schickte. Es wurde ein Komitee von hochgestellten Bologneser Persönlichkeiten zusammengestellt, worunter sich der italienische Botschafter in Berlin, Graf Bosdari, und der Kardinal-Erzbischof von Bologna, Graf Nasalli-Rocca befanden. Hierdurch wurde eine weitgehende Mithilfe der Bologneser Kunstfreunde erreicht und Aufnahmen in Privatpalästen ermöglicht, die sonst nur schwer zugänglich waren. Das von dem italienischen Unterrichtsministerium dem Unternehmen entgegengebrachte Interesse und die vielfachen Notizen, die in der italienischen Presse bisher erschienen sind, beweisen, daß die Campagna einem Bedürfnis entsprochen hat und von dem italienischen Publikum freundlich aufgenommen wurde. Die dafür erforderlichen nicht unbeträchtlichen Mittel wurden durch die Institutsleitung unter Mithilfe von schweizerischen Kunstfreunden zur Verfügung gestellt.

Der Verkehr mit den italienischen Behörden, der Generaldirektion der Uffiziengalerie und dem Präfekten von Florenz vollzog sich während des ganzen Jahres in der verbindlichsten Weise. Auch die Beziehungen zur deutschen Botschaft in Rom und den andern deutschen wissenschaftlichen Instituten in Italien haben sich sehr rege entwickelt, ebenso der Verkehr mit der deutschen Kolonie in Florenz. In vorbildlicher Weise hat sich das deutsche Konsulat des Institutes angenommen und ihm bei allen schwierigen Fragen eine Wegleitung zu rascher Erledigung gegeben. Von den in Florenz ansässigen Deutschen hat Herr Gebhardt dem Institute täglich 3—4 Stunden seiner Zeit und Arbeitskraft zur Verfügung gestellt und bei der Ordnung des photographischen Materials wertvolle Dienste geleistet. Für die nächste Zeit stehen Schwierigkeiten nicht in Aussicht; es darf also mit einer weiteren normalen Entwicklung des Florentiner Institutes gerechnet werden.

München. Das Karl-Ernst-Osthaus-Archiv (Photographische Bildstelle) wieder eröffnet. Für dieses photographische Archiv hat Osthaus Zeit seines Lebens gesammelt. Bekannt geworden ist es namentlich durch die künstlerischen photographischen Aufnahmen, in erster Linie über die Architektur des deutschen Barock und Rokoko, die deutsche Plastik vom frühen Mittelalter bis zur Moderne. Eine Sonderabteilung des Archivs bilden die Aufnahmen nach Architektur, Plastiken und Geräten ostasiatischer und exotischer Kulturen. Diese Abteilung des Archivs übergibt ihr Material soeben der Öffentlichkeit durch die von namhaften Gelehrten geleitete Sammlung: „Der indische Kulturkreis in Einzeldarstellungen", 1. Band, Glasenapp; „Indien", 2. Band, Stutterheim; „Rama-Legenden" und „Rama-Reliefs" in Indonesien.

Verwaltung und weiterer Ausbau des Archivs ist dem Verlag Georg Müller in München übertragen worden. Nachdem das Archiv längere Zeit geschlossen bleiben mußte, soll es nunmehr im Geiste seines Schöpfers und als Denkmal für Karl Ernst Osthaus fortgeführt werden.

PERSONALIEN

Prof. Theodor Fischer (München) wurde in den Vorstand des deutschen Werkbundes gewählt.

Dr. Walter Kaesbach, der Erfurter Museumsdirektor, wurde zum Direktor der Düsseldorfer Akademie ernannt.

An Stelle von Prof. Curt Glaser, der als Nachfolger von Geheimrat Jessen die Leitung der staatlichen Kunstbibliothek in der Prinz-Albrecht-Straße übernommen hat, wurde Dr. Willy Kurth zum Kustos am Kupferstichkabinett ernannt.

Prof. Felix Meseck aus Danzig wurde als Lehrer an die staatliche Hochschule für bildende Künste in Weimar berufen.

Professor Otto Pniower, Direktor des Märkischen Museums, tritt in den Ruhestand. Der verdiente Gelehrte folgt damit dem Gebot des „Überalterungs"-Gesetzes.

An Stelle von Max Hauttmann ist der Frankfurter Privatdozent Leo Bruhns als Ordinarius für Kunstgeschichte an die Universität Rostock berufen worden.

NEKROLOGE

Am 7. November ist Hans Thoma im Alter von 86 Jahren in seinem Heim in der Hans-Thoma-Straße zu Karlsruhe gestorben.

Prof. Theodor Koch-Grünberg, der Direktor des Stuttgarter Museums für Länder- und Völkerkunde, ist auf seiner vierten Reise nach Brasilien in das Quellgebiet des Orinoco an Malaria gestorben.

STATTGEFUNDENE VERSTEIGERUNGEN

Frankfurt a. M. Das wachsende Interesse an früher asiatischer Kunst führte die Versteigerung der Sammlung August G. Sproesser, die vom 24. bis 26. September bei Hugo Helbing in Frankfurt a. M. stattfand, zu gutem Ergebnis. Die Sammlung, in China entstanden, enthielt neben Malereien und Porzellanen frühe Keramik, Jade und Bronzen von guter Qualität. Keramik reichte bis zur Han-Zeit zurück. Töpfe aus porzellanartigem Scherben erzielten (2) 450 und (3) 300 M., Miniaturhaus mit Hof und Treppe, glasiert (5), 300 M., Hügelurne mit tiefgrüner Glasur (7) 500 M. Die seltene, grün und braune Henkelkanne mit tierförmigem Ausguß und Relief in sassanidischem Typ brachte 1700 M. (18). Kleinere Seladongefäße der Sung-Zeit wurden durchschnittlich mit 300—500 M. bezahlt. Die Schale mit Lotos- und Mäanderprägung aus dem Besitze des Präsidenten Juan-chi-Kai erzielte (34) 2000 M., eine Ting-jao-Vase der Juan-Zeit mit eingeritzten Fledermäusen und Wolken (69) 800 M. Clair-de-lune-Schalen der Sung-Zeit (55) 450 und (52) 820 M., ein Gefäß in der Brennform (57) 750 M. Unter den Töpfereien der frühen Ming-Zeit erreichte der grünglasierte Topf mit Vogelmotiven, der in der Wucht der Form und des Ornaments noch den Lohanköpfen entspricht (74), 2600 M., ein Topf im Cloisonné-Stil (82) 1600 M. Bronzen waren mit Waffenstücken und Beschlägen der Chou-Zeit, Kultgefäßen der Han-Zeit und Spiegeln der Tang-Zeit vertreten: Flaches, schmuckloses Wassergefäß in Tiergestalt (213) 950 M., Weinopferkessel auf drei röhrenförmigen Füßen (217) 1600 M., Kessel mit Bandornament (228) 980 M., rechteckiges Kornopfergefäß mit Palmettenrand in selten schöner, goldhaltiger Bronze (226) 1100 M., helmförmige Weinopfergefäße (Chou) 900 M. (223) und 700 M. (224). Ein Spiegel mit Flachrelief von besonderer Feinheit der Patina (Silberbronze) 750 M. (232). Die frühen Jadestücke, Erdfunde, meist schmucklose, ring- und trapezförmige, Rangabzeichen, erzielten (330) 470, (343) 300, (363) 250 M. Unter den geschnittenen Arbeiten stand die aufs straffste gearbeitete, mit Rosetten und Palmetten geschmückte kleine Vase der Tang-Zeit an erster Stelle (364) 2200 M. Geringer war das Interesse für die Malereien: 4 Kinder, sign. Jue Sen Chen (Ming) 350 M. (483), Abschied am Gartentor, sign. Jue Seh Ding 140 M. (498). *R. Schg.*

Frankfurt a. M. Am 4. November wurde bei Leo Hamburger die Kunstmedaillensammlung aus dem Nachlaß von H. Vogel, Chemnitz, versteigert. Mit ihr kam die bedeutendste deutsche Privatsammlung zur Auflösung. An Künstlern der deutschen Renaissance sind vertreten: Hagenauer und Weiditz, Gysel (Buchsmodell aus der Sammlung Spitzer), Peter Flötner, Matthes Gebel, Bink, der Meister des Kardinal Albrecht von Brandenburg, Joachim Deschler, der Monogrammist R. R. (Raph. Ranghieri), die beiden Abbondio, vor allem der Sachse Hans Reinhart, dessen an die Phantasie Leinbergers gemahnendes Dreifaltigkeitsrelief selten schöne Erhaltung zeigt. Den Höhepunkt bildeten die Werke der Frührenaissance. Die Mehrzahl entstammt der Sammlung Lanna. Die Bildnisse des Lionello d'Este, des Sigismondo Malatesta und der Isotta in der Ausformung des Andrea Pisano und des Matteo de Pasti, der Giovanni Bentivoglio des Sperandio, alle in bester Erhaltung, stehen im Ausmaß ihrer Form den Großplastiken der Zeit gleich. — Den Schluß bildeten einzelne Franzosen Jean Marende, Dupré, eine Reihe Goldemails und Buchsmodelle. *R. Schg.*

Hannover. Auch die am 1.—3. Oktober bei Hans von der Porten & Sohn stattgefundene Kunstversteigerung hatte einen guten Erfolg; besonders bemerkte man zahlreiche Käufer aus dem Westen. Nachstehend einige der hauptsächlichsten Bilderpreise über 500 Mark:

	Mark
van Bloemen, Pieter, Nächtlicher Reiterkampf	1260
von Bochmann, Gregor, Pferdehandel in Estland	660
Daubigny, Landschaft. Tempera	960
Daumier, Gelehrte im Disput. Tempera	4200
Degas, Tänzerinnen. Pastell	3120
De la Roche, Porträt eines Knaben	1040
van Diepenbeck, Abrah., Allegorie auf den Saturn	550
Israels, In der Stube. Aquarell	1080
Leistikow, W., Waldlandschaft. Pastell.	520
Maris, W., Kühe auf der Weide	720
Mauve, Junge Bullen. Tempera	1080
Menzel, Im Zoo. Aquarell	3900
Millet, Gänsemädchen. Zeichnung	1800
von der Poel, Stallkühe	534
Preller, Fr., Odyssee-Landschaft.	960
Sisley, Englische Flußlandschaft	1440
van Stry, Jan, Kühe auf der Weide	750
Thaulow, Stadt in Flandern. Tempera	504
Toulouse-Lautrec, Pariser Apachen-Typen	2040
Voltz, Friedr., Kühe auf der Weide	610
van der Wilt, Anbetung der Hirten	816
Wouwermann, Reiteraufbruch im Zeltlager	840
Zorn, Badende. Tempera	1200
Zuloaga, Vornehme Spanierin. Aquarell	520

Köln. Die erste Gemälde-Versteigerung, die das Kölner Kunstaktionshaus Math. Lempertz in dieser Saison am 28. Oktober veranstaltete, brachte die erfreuliche Feststellung, daß der Kunstmarkt sich ganz bedeutend erholt hat. Wir geben einige Hauptpreise wieder: Andreas Aschenbach, Mühle im Walde 3600; Casp. Dav. Friedrich, Abendlandschaft 1300; Koekkoek, Landschaft 1200; L. Munthe, Holländische Küste 2900; Hans Thoma, Anbetung der hl. drei Könige 3000; Friedr. Voltz, Landschaft mit Kuhherde 2200; Schule von Genua um 1600, Landschaft mit Ziegen 1000; J. B. Lambrechts (um 1700); Gesellschaftsstück 640; J. J. de Roore, Bacchanal 1400; Sebastian Vrancx, Turmbau zu Babel 550 Mark.

Leipzig. Die beiden im vorigen Heft angekündigten Versteigerungen von Handzeichnungen, Kupferstichen und Radierungen bei C. G. Boerner haben vom 13.—15. November stattgefunden. Die Beteiligung von Museumsleitungen, Händlern des In- und Auslandes und bekannten Privatsammlern war, wie gewöhnlich bei Boerner, sehr rege. Die Gebote für die Handzeichnungen blieben aber, trozdem nicht wenige Stücke von hoher Qualität darunter waren, gegen die durch das Resultat der letzten Auktion bei Amsler & Ruthardt noch gesteigerten Erwartungen zurück. Dagegen erzielten die Kupferstiche und vor allem die außerordentlichen Abdrucke der Goyaschen Hauptwerke durchschnittlich hohe Preise, wenn sie auch die Schätzungspreise nur selten erreichten. Von dem Mittelgut der Dubletten der beiden großen Kabinette (London und Wien), für das man an diesen Stellen offenbar mit Recht den deutschen Markt für besonders geeignet hielt, wurden manche Blätter, besonders die kleineren des Dürerschen und Rembrandtschen Oeuvre, zu Preisen gekauft, die sich auf der Höhe der Vorkriegszeit hielten. Wie stark Versteigerungspreise von zufälligen Seltenheiten des Vorkommens und momentanem Interesse für ein bestimmtes Exemplar abhängen, zeigt die verschieden hohe Bewertung zweier Rembrandtstiche von graphisch ziemlich gleicher Qualität; die pompös effekthaschende „Darstellung im Tempel" brachte 11000, die als Kunstwerk so unendlich höherstehende „Petite Tombe" 7500 M.

Von anderen Preisen seien nur die der künstlerisch bedeutendsten erwähnt: Handzeichnungen: Französ. Miniatur des 14. Jahrh., Stammbaum der Erzväter 3400 M.; Verkündigung aus einem altholländ. Livre d'Heures 1700 M.; Niederländ., Anf. des 16. Jahrh., Madonna mit Heiligen 1850 M.; Oberdeutsches Porträt, 16. Jahrh. 830 M.; Brosamer, Heilige Barbara 1200 M.; Van Dyck, Herrenbildnis 3000 M.; Skizze zu einer Grablegung 1800 M.; Van Goyen, Landschaft 750 M.; Huyghens, Landschaft 310 M.; Van Battem, Landschaftsaquarelle 1000 M.; Livens, Brustbild 500 M.; Boucher, Bauernhaus 1650 M.; Fragonard, Parklandschaft 2100 M.; Freudenberger, Lautenspielerin 800 M.; Cochin, Vorlage für den Stich: Das Aktzeichnen 900 M.; Chodowiecki, Miniatur (a. Slg. Stechow) 1850 M.; Tiepolo, Verkündigung 900 M.; Guardi, Venezian. Landschaft 3400 M.; Opitz, Gemälde von Paris 1700 M.; L. Richter, Abendlied (Aquarell) 2700 M.; Menzel, Treppenhaus vom Schloß Mirabell 3200 M.; Spitzweg, Treppe in Schloß Pommersfelden 280 M.; Marées, Pferde 300 M.; Thoma, Italienerin (Aquarell) 800 M.; Leibl, Bäuerin 2700 M.; Liebermann, Mädchen (Gouache) 1200 M.; Klinger, Chaussee 1100 M.; Delacroix, Löwe 3100 M.; Millet, Hirte 1300 M.; Van Gogh, Alter Mann 850 M.

Kupferstiche und Radierungen: Biblia Pauperum, Niederländisches Blockbuch um 1465 (beinahe Unikum) 21000 M.; Meckenem, Hl. Jungfrau 850 M.; Orgelspieler 850 M.; Spinnerin 1050 M.; Bocholt, Hl. Jungfrau 1500 M.; Schongauer, Anbetung der Könige 2600, 1650 M.; Christus vor Kaiphas 1000 M.; Die zwölf Apostel 8500 M.; Ecce Homo 1350 M.; Hl. Martin 2800 M.; Hl. Sebastian 4000 M.; Campagnola, Mariä Himmelfahrt 3400 M.; Nacktes Weib 1500 M.; Montagna, Satyrfamilie 2300 M.; Rosex de Modena, Die böse Zunge 3800 M.; Vier Ornamentblätter 6200 M.; Dürer, Passion 4500 M.; Kreuzigung von 1508 2600 M.; Verlorener Sohn 3100 M.; Madonna mit der Heuschrecke 1500 M.; Hl. Georg 1600 M.; Hl. Hieronymus in der Wüste 1600, 950 M.; Amymone 1200 M.; Pirckheimer 1600 M.; Kleine Holzschnittpassion 3200 M.; Sieben Blätter aus der Apokalypse 720 M.; Marienleben 2100 M.; Manuel Deutsch, Aus den sieben klugen Jungfrauen 1050, 1000, 520 M.; Rembrandt, Abrahams Opfer 2200 M.; Kreuzabnahme 3800 M.; Grablegung 4200 M.; Hl. Hieronymus im Gebirg 8000 M.; Die Brücke des Six 3400 M.; Der viereckige Turm 4000 M.; Der Waldsaum 3800 M.; Der Heuschober 5000 M.; Hütte und Schober 6000 M.; Bildnis des Lutma 6500 M.; Ephraim Bonus 7500 M.; Goya, Caprichos 6300, 900, 800 M.; Tauromáquia 6200, 780 M.; Desastros 4600 M.; Der Garrottierte 1650 M.; Mann und Frau auf der Schaukel 1050, 1150 M. *H. N.*

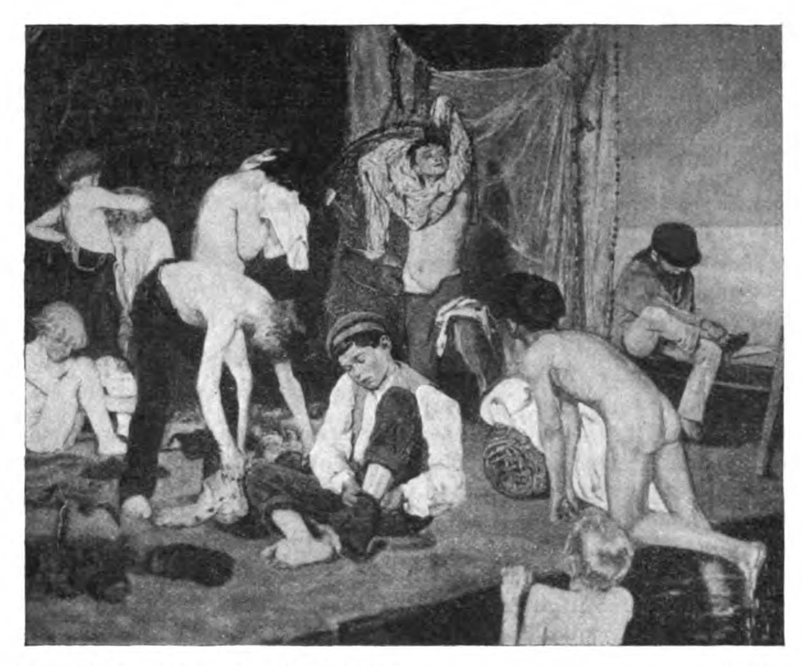
KOMMENDE VERSTEIGERUNGEN

Berlin. Anfang Dezember kommt in Rud. Lepkes Kunst-Auktionshaus die Porzellan-Sammlung des Herrn Jean Wurz aus Mannheim zur Versteigerung. Es handelt sich um eine ausgesprochene Spezialsammlung, wie sie selten auf dem Kunstmarkt erscheint. Sie ist dem Frankenthaler Porzellan gewidmet, enthält namentlich ganz außergewöhnliche Gruppen — zum Teil Unica — und gibt überhaupt ein abgerundetes Bild über die Früh- und Blütezeit der pfälzischen Manufaktur, deren Erzeugnisse ja zu den reizvollsten Schöpfungen deutscher Porzellankunst gehören. Vieles aus der Sammlung ist durch die große Publikation von F. A. Hoffmann in München, die zahlreiche Abbildungen aus ihr enthält, auch weiteren Kreisen bekannt geworden.

Berlin. Max Perl, Antiquariat, SW19. Auktion 92 am 27. und 28. November Sammlung Paul David-sohn, Berlin. 4⁰ mit 440 Nummern und 9 Tafeln mit 40 Abbildungen.

Frankfurt a. M. F. A. C. Prestel (Inhaber: Voigtländer-Tetzner), Buchgasse 11a. Auktion LXXXVIII Nachlaß Dr. Mainz 2. u. 3. Dezember. Gemälde, Antiquitäten, Möbel, Handzeichnungen, Stiche, Bücher. Besichtigung: 28.—30. November.

Hannover. Vom 25.—27. November Hans von der Porten & Sohn: Sammlung Becker-Schwerin, Gemälde des 19. Jahrhunderts; u. a.: Tischbein, Ed. von Steinle, J. A. Klein, Preller d. Ä., C. Buchholz,



Max Liebermann, Badende Knaben Berlin

H. Thoma, O. Achenbach, Vautier, Kröner, E. v. Gebhardt, Spitzweg, Leibl, Defregger, Lenbach, Wenglein, Schleich sen., A. Lier, Trübner, Fr. Woltz, Weißhaupt, E. Liebermann, Corinth, Skarbina, H. Hermann, Saltzmann, Leop. v. Kalckreuth, Paula Becker-Modersohn, Troyon, Courbet, Daubigny, Renoir, Toul.-Lautrec, L'Hermitte. Am zweiten Tag eine graphische Sammlung: K. Kollwitz, Liebermann, Meid, Toulouse-Lautrec, Corot, Manet, Legrand, A. Zorn usw.; ferner einige gute alte Blätter. Den Abschluß der Versteigerung bildet das Kunstgewerbe.

Köln. Die Einrichtung eines baltischen Schlosses wird durch eine Auktion beim Kunstauktionshaus Math. Lempertz, am 20.—22. November ds. Js. unter den Hammer kommen. Altes Kunstgewerbe aus fürstlichem Besitz, sowie Dublettenbestände eines Museums sind hinzugekommen, um das Ganze abzurunden. Die stattliche Reihe von zirka 170 Möbeln bietet treffliche Beispiele für den ostdeutschen Möbelstil von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum ausgehenden Klassizimus. Es handelt sich mit wenigen Ausnahmen um fournierte und eingelegte Möbel der angegebenen Stilperiode: komplette Zimmereinrichtungen, große imposante Kleider- und Leinwandschränke, Schreibschränke und Kommoden, zierliche Sitz- und Polstermöbel. Am zweiten Auktionstage werden kostbare Silber- und Goldschmiedearbeiten aus dem 16. bis 18. Jahrh. ausgeboten, sowie eine Anzahl guter Porzellane von Meißen, deutsche Enghalskrüge aus Fayence von Frankfurt und Hanau, Steinzeugkrüge von Siegburg, Raeren, Westerwald. Der dritte Auktionstag umfaßt eine Kollektion von zirka 350 ostasiatischen Kunstsachen: Frühchinesische Grabkeramiken von höchster Bedeutung, Porzellan und Steinzeug von der Mingdynastie bis zum Anfang des 19. Jahrh., eine Reihe alter Buddhafiguren und sonstiger Bronzen, zirka 80 Netzuke und Okimono etc. Besonders erwähnenswert ist ein sehr großer flandrischer Gobelin von etwa 1680 mit sehr vielen Figuren in reich abgestufter Landschaft, der am ersten Tag zum Ausgebot gelangt.

Wien. Vom 24.—26. November findet in Wien im Auktionshaus für Altertümer von Glückselig & Wärndorfer eine Versteigerung von ostasiatischem Kunstgewerbe statt. Einen wichtigen Teil der Sammlung Kail, die den Hauptbestand der Versteigerung bildet, muß man besonders hervorheben: 350 Netzukes des 17.—19. Jahrhunderts.

FORSCHUNGEN

Berlin. Ein wiedergefundener Liebermann. Wer jetzt in den Liebermannsaal des Kronprinzenpalais kommt, wird ganz erstaunt sein, ein lebensgroßes Bild mit badenden Knaben als Leihgabe dort zu finden (Abb.); und mit Recht erstaunt, denn dies Bild war in Vergessenheit geraten und bis jetzt verschollen geblieben. Jetzt in den Spätjahren des Meisters, der es damals in Paris 1877/78 so kühn hinstrich, taucht es wieder auf, und Liebermann selbst besäße das Werk gern wieder, das so viel Jugendlichkeit und Frische atmet. Es war nicht ganz ausgeführt worden, aber nur die rechte Ecke mit dem Ausblick ins Freie unvollendet geblieben. Jetzt malte Liebermann selbst es fertig, malte den Himmel, das Wasser im Hintergrund und den rechten Teil des großen

Netzes und mit wenigen Strichen pinselte er noch den Kerl auf dem Boot zurecht.

In dieser Spanne der 46 Jahre liegt eine Lebensarbeit, das Ausreifen eines Menschen, aber auch das Altwerden. Kraftlos, weichlich, matt, wirken die verschwimmenden Töne des Ausblicks gegen die kernige Kraft, die in dem jungen Werk so überschäumend da ist. Dies Erleben des lebendigen, lichtatmenden Bewegens des Körpers, das Sehen des Lebens, der straffen Keckheit der Jungens, das hat eines der besten Werke Liebermanns geschaffen. So frisch steht das Bild da wie in Thomas Werk „Die balgenden Buben“: Wie der eine sein Hemd über den noch halbnassen Körper streift, wie er dasteht, den Fuß vorsetzt, die Hüfte biegt, daß die Hose nicht rutscht; wie der Lockenkopf links so vollbeschäftigt dahockt, wie die zwei vorn, nacheinander, aus dem Wasser steigen, alles das gibt ein lebendiges, lebensfrisches Bild. Das Ganze: eine zufällige Form, die ins Leben hineingreift und dessen Reichtum mit solcher Jugendlichkeit um sich wirft, daß der Zufall, das Allzuviel durch dies Eigene in eine große Form gebannt wird. *A. J.*

Eleusis. Die Ausgrabungen der griechischen Regierung werden unter der Leitung des Direktors des Athener Nationalmuseums fortgesetzt. Vor kurzer Zeit wurde eine wertvolle archaische Statue eines fliehenden Mädchens gefunden. Es ist wahrscheinlich eine attische Arbeit um 470 v. Chr. (pentelischer Marmor, 70 cm hoch). Das Werk, das mit seiner abwehrenden Geste vielleicht eine Begleiterin aus dem Gefolge der entführten Persephone darstellt, gehörte wahrscheinlich in eine Giebelgruppe; jedenfalls wird es im Stadtmuseum in Eleusis seine Aufstellung finden.

Das von mir im Heft 3/4 der „Zeitschrift für bildende Kunst“ publizierte Bildnis Friedrichs des Großen ist fast gleichzeitig mit dem Erscheinen des Aufsatzes im Berliner Kunsthandel wieder aufgetaucht. Die Untersuchung des Originals hat mir bestätigt, daß es eine gemeinschaftliche Arbeit der Geschwister C. F. R. Lisiewski und A. D. Therbusch ist. Das Bild ist von außerordentlicher dekorativer Wirkung, breit und glänzend in der Arbeit, besonders fein ist die Farbigkeit des Küraß. Die Erhaltung ist sehr gut. Auffällig ist, daß ein so wichtiges Bild keine Signatur trägt. Ob sich vielleicht die Geschwister nicht einigen konnten, wer es zu bezeichnen hatte? — Die Maße sind 146 × 110 cm.

Ich möchte noch nachtragen, daß dieses Porträt Friedrichs wahrscheinlich mit dem identisch ist, das A. D. Therbusch nach Mensels Nachruf für die Künstlerin (Miscellaneen artistischen Inhalts, Erfurt, 1779—1787. B. III., 17. Heft) im Auftrage des Königs für den Markgrafen von Ansbach zu malen hatte. Das genannte Bild, heute nicht mehr in Ansbach, ist wahrscheinlich mit Karl Alexander und seiner Geliebten, Lady Craven, nach England gekommen, woher das von mir publizierte Bildnis Friedrichs stammt. Daß Mensel Lisiewski nicht als Mitarbeiter nennt, würde meiner Vermutung nicht widersprechen, da er überhaupt von einer Zusammenarbeit der Geschwister nichts weiß. *L. Reidemeister*

ZUR BESPRECHUNG EINGEGANGEN

Kauffmann, Hans, Albrecht Dürers rhythmische Kunst. 152 S. 28 Abb. 4°. Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1924.

Mayer, Anton, Die Einheit der griechischen Kunst. Walter de Gruyter & Co., Berlin-Leipzig 1924.

Ganz, Paul, Meisterwerke der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel. 27 S. 227 Abb. 4°. Franz Hanfstaengl, München 1924.

Glaser, Curt, Ostasiatische Plastik. (Die Kunst des Ostens, Bd. XI.) 97 S. 187 Abb. 4°. Cassirer Verlag, Berlin 1925.

American Journal of Archaeology. Vol. XXVIII. Nr. 3. (Juli-September 1924.) 4°. Concord New Hampshire.

Zeitschrift für Ästhetik u. allgemeine Kunstwissenschaft. XVIII. Bd. 3. Heft. 4°. Verlag Ferdinand Enke, Stuttgart 1924.

Hanf, Alfred, Hinan zum Leben. 10 Originalsteinzeichnungen. 2°. Arbeiterjugend-Verlag, Berlin 1924.

Segantini, Gottardo, Giovanni Segantini. 10 Taf. 3.—5. Tausend. 8°. Verlag Rascher & Co., Zürich.

Coellen, Ludwig, Über die Methode der Kunstgeschichte. 4°. Arkadenverlag, Traisa-Darmstadt 1924.

Levetus, A. S., Frank Brangwyn, der Radierer. 14 S. 17 Abb. 4°. Rikola Verlag, Wien 1924.

Die christliche Kunst. XX. Jahrg. Heft 12 (September 1924.)

Belvedere. Bd. 5. Heft 24 (Juni-Juli 1924). Krystall Verlag, Wien.

Der Cicerone. XVI. Jahrg. Heft 18 (September 1924). Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Lützeler, Heinrich M., Formen der Kunsterkenntnis. 260 S. 10 Tafeln. 8°. Verlag Friedrich Cohen, Bonn 1924.

Haarhaus, J. R., Rom. Wanderungen durch die ewige Stadt und ihre Umgebung. 600 S., 490 Abb. und einem Plan. 8°. Hpgt. 20.— M. Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1924.

Verantwortliche Redaktion: I. V. Dr. ADOLF JANNASCH, Berlin C., Kaiser-Friedrich-Museum. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstr. 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

MONATSRUNDSCHAU
DER ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

März 1925 Heft 11/12

KOKOSCHKA-AUSSTELLUNG

IN DER GALERIE ARNOLD IN DRESDEN (JANUAR-FEBRUAR)

VON HANS WEIGERT

In den letzten Jahren war das Ausstellungswesen lahm geworden. Teils wegen seiner Zersplitterung durch Gründung allzuvieler neuer Kunsthandlungen, teils wegen des Fehlens aufregender Neuerungen und Meinungskämpfe hatte es sich fortgeerbt, ohne daß sich das Publikum, ja man kann sagen, auch ohne daß sich die Kunsthändler selbst recht dafür interessiert hätten. Aus diesem ziemlich gleichgültigen Getriebe steigt plötzlich ein großes Ereignis auf: die Kokoschka-Ausstellung der Galerie Arnold. Ein Ereignis ist sie nicht nur als umfassende Rückschau über Kokoschkas älteres Werk, sondern auch als Zeugnis von seinem jüngsten Schaffen, von dem man nichts wußte, seit er plötzlich und ohne äußeren Anlaß Dresden verlassen, sich in Wien unbefriedigt gefühlt und auch in Paris keine Lust zum Bleiben verspürt hatte. Diese Unstetheit ließ befürchten, sie sei ein Ausdruck innerer Unsicherheit und vergeblichen Suchens, eine Folge der Krisis, in der heute der Expressionismus steht. Aber die Ausstellung macht anschaulich, wie das Schaffen Kokoschkas sich auch bis zu den jüngsten Werken mit einer Folgerichtigkeit entwickelt hat, in der man ehrfürchtig das Walten einer schicksalhaften Notwendigkeit spürt.

Die ältesten Werke, vom Trancespieler und den Porträts Verona, A. Loos, Herzogin von Montesquieu-Rohan, Peter Altenberg bis zu denen der Else Kupfer und Paul Scherbarts zeigen eine so morbide Leiblichkeit, daß die reale Existenz fast ganz aufgelöst erscheint. Diese Menschen sind bis an den Rand der Selbstvernichtung überladen mit der Last seelischer Hintergründe. Ihre Gesichter sind bloßgelegt wie anatomische Präparate, sind nur noch Bündel von Nerven und entfleischten Muskelsträngen. Die Zersetzung, die in ihnen wirkt, wird sinnfällig in den künstlichen Zersetzungserscheinungen der Bildgründe, in gewollten Rissen und fäulnisgleichen Farben. Ein fast pathologisches Registrieren der Dekadence-erscheinungen hat sich die ihm gemäßen Objekte gesucht. Aber diese Dekadence ist nicht die des älteren Wieners Hofmannsthal, die sich selbstgefällig in ihrer feinnervigen Zartheit bespiegelt, sie ist der Kampf eines schwachen Leibes mit der Überschwere seines geistigen Gewichtes.

Das letzte Porträt dieser Reihe, der Scherbart, hat noch die verwesungshafte Farbigkeit der älteren, aber nicht mehr ihren schweren, den Dingen der Wirklichkeit fremden Blick. Dieser Mensch ist nicht mehr einem Schicksal hingegeben, er handelt, und suggestiv bestärkt die in eindringlicher Rede erhobene Hand den aktiven Blick. Schon vor diesem Porträt, seit 1910, hat sich die Farbe gewandelt. Matte blaue, grünliche und rötliche Töne erscheinen. Eine freilich noch zage Freudigkeit wacht auf. Es ist wie Mondlicht über diesen Bildern. Seit 1913 wird dann die Farbe satter. Sie ist jetzt breit und deckend aufgetragen. Anfangs, wie in der blinden Mutter, noch in Grau verhalten, dann aber wie von Sonne zu leuchtendem Blühen erweckt. Man erkennt den überzarten und blassen Menschen der frühen Bilder kaum wieder, so heiß und blutvoll lebt jetzt die Farbe. Immer noch freilich ist sie geträumt. Der Wirklichkeit ist nur das belanglose Gerippe der Bilder entlehnt, das von der Farbe nach ihren eigenen Gesetzen erfüllt wird. Hier ist Malerei, die rein aus der Farbe konzipiert wird. Aber die farbigen Akkorde sind nicht um des Schmuckes und Spieles, sondern um ihrer Ausdruckswerte, um ihrer Symbolhaltigkeit willen da. Das ist das Gemeinsame in den so gegensätzlichen Malereien dieser und der frühen Zeit, daß hier wie dort die Erscheinung

nicht im rein Ästhetischen, im Sinnlichen sich erschöpft, sondern nur Hindeutung und Brücke zu dem Hintergrunde ist, dem Unsinnlichen. Von hier aus hätte der nächste Schritt, den Tendenzen der Zeit entsprechend, zu vollkommener Tilgung der Gegenständlichkeit führen können. Es ist sehr bezeichnend, daß Kokoschka sich dem Programm der absoluten Malerei nicht gebeugt hat. Die Forderung der Gegenstandslosigkeit ist eine intellektuelle, die nur von denen erfüllt wurde, deren Schaffen von der programmatischen These herkommt. Kokoschka ist ebenso wie Marc eine viel zu reiche Natur, als daß er sich einem abstrakten Prinzip hätte beugen können. Weil er niemals artistisches Spiel getrieben hat, weil er als überreicher Mensch immer Menschliches in Bildern ausströmen lassen muß, kann er auf Gestalt und Mimik des Menschen nicht verzichten. So sind Werke, wie „Saul und David" von 1921, nicht nur Farbensymphonien von unerhörter Pracht, sondern auch Mittler seelischen Erlebens. Was sie von den frühen Werken unterscheidet, ist nur die Zunahme an Saft und Blut, die von einer Gesundung des Leibes und einem Aufblühen der Sinnlichkeit zeugt. Während aber hier das schöne Sein noch nicht um seiner selbst, sondern um seiner Hintergründe willen gegeben ist, gibt es aus den letzten beiden Jahren Bilder, in denen diese Hintergründigkeit, letzter Ausdruck eines romantischen Traumlebens, ganz aufgegeben ist. Wirklichkeit dringt immer breiter in diese Werke ein. Zwei Ansichten von Dresden, der Pariser Oper und Venedig leben ein durchaus unproblematisches Dasein, sind Malereien nur um der Malerei willen, Zeugnisse einer



Oskar Kokoschka — Venedig

immer innigeren Befreundung mit dem leiblichen Dasein, einer Überwindung der Welt des Traumes durch die Welt des Seins. Die Bilder sind nicht mehr Symbole seelischer Dinge, sondern Paraphrasen über die Wirklichkeit, die sich einem schönheitsfrohen Auge darbietet. Die Farben brennen in den Dresdner Stadtbildern noch bunt und hell; in denen aus Venedig und Paris und auch in dem gleichzeitigen Porträt Schwarzwald sind sie gedämpft und in engere Kontraste gebunden, dabei aber, wie schon in „Mann und Mädchen" von 1923, von einer tiefen Sattheit und Wärme. Zumal Venedig mit rotbrauner Stadt über saftgrüner Lagune zeigt die Glut der Farbe mit einer altmeisterlichen Kultur des Zusammenklanges vermählt. Kokoschka hat sich ja nie mit der Überheblichkeit anderer als Neuerer gefühlt. Er wußte, daß neu nur die Programme sein können, die er verschmähte. Seine Liebe zu den alten Meistern, die Sehnsucht, in einer Tradition fruchtbar zu werden, ist hier erfüllt.

Es mag überraschen, daß dieses jüngste Schaffen Kokoschkas in die Tradition einmündet. Es mag diejenigen auch enttäuschen, die ihn als Revolutionär, als Wegbereiter eines grundsätzlich Neuen gefeiert haben, und nun in den letzten Werken einen Abfall und Rückfall sehen müssen. Vielleicht hat sein Temperament wirklich die ungestüme Wucht verloren, aus der die Bilder um „Saul und David" stammten. Aber im Wesentlichsten, in der Bildform nämlich, hatte er doch die aus dem Impressionismus kommende Tradition nie verlassen. Seine Form war immer aufgelöst, locker im Einzelnen wie im Aufbau des Ganzen. Heute, da in allen Ländern eine klassizistische Reaktion eingesetzt hat, die mit linearen und festen Formen streng gebundene und klar konstruierte Gebilde baut, wird deutlich, daß erst mit dieser Neubildung der Form die Grundlage für eine neue Entwicklung geschaffen wird. Im Expressionismus aber, wie wir ihn heute zu sehen beginnen, geht die Vorbereitung für solche Formbindung neben einer bis zum Letzten getriebenen Formauflösung her, die allerdings — und das war ein Neues, das Kokoschka wie Nolde und Rohlfs brachten — durch ein Erfülltsein mit flackernden Hintergründen von der unproblematischen Daseinsfreude des Impressionismus unterschieden war. Aber weil die Form Kokoschkas immer die — man darf wirklich sagen — des Impressionismus geblieben war, kann es nicht wundernehmen, wenn seine jüngsten Werke denen des anderen großen Erben dieser Tradition, denen Corinths, verwandt erscheinen. Daß Kokoschka den in alter Form neuen Gehalt aufgegeben hat, das ist von der allgemeinen Lage der Kunst aus gesehen sicherlich eins der vielen Symptome für das Ende des Expressionismus, der uns aus dem Abstand, den wir gewonnen haben, als eine zwar ungemein fruchtbare Phase, aber eben doch nur als Phase in größeren Zusammenhängen erscheint. Seine Eigenheit war nur, daß er in ererbter Form „den subjektiven Anteil überwiegen" ließ. Subjektiv waren die beiden ersten Perioden Kokoschkas, während sich sein jüngstes Schaffen, in den Porträts wie in den Landschaften, zu einer Objektivität wendet, die er früher nur selten gesucht hat. Mag man nun die Krisis, die in seiner Abwendung von der Hintergründigkeit offenbar wird, als Ausdruck der allgemeinen Wandlung der Kunst oder eines persönlichen Schicksals ansehen, entscheidend bleibt, daß das Ende des Expressionismus kein Ende Kokoschkas bedeutet, daß er durch diese Krisis nicht gelähmt und wie andere zum Epigonen seiner selbst wurde, sondern einer neuen, starken Befruchtung durch die Wirklichkeit — im Hinblick auf die beiden voraufgehenden Perioden möchte man sagen — eine dritte Geburt verdankt. Schon erscheint das Werk des Achtunddreißigjährigen wie das Werk dreier Menschen, und vor dem Reichtum dieser dreimaligen Erfüllung verstummen alle Fragen nach neuer oder alter Form, nach Expressionismus oder Impressionismus, und man steht in Verehrung vor diesem begnadeten Schaffen.

ECHTHEITSATTESTE FÜR FÄLSCHUNGEN

VON A. BREDIUS

Zu der Angelegenheit, über die der Artikel von H. Schmitz in der letzten Nummer handelt, der auch meinen Namen mehrfach nennt, muß ich einige Worte sagen, die ich schon längst einmal sagen wollte. Ich wünsche ausdrücklich, nicht zu den Zertifikatenhändlern und gewerbmäßigen Bilderexperten gerechnet zu werden, deren Expertisen mir täglich unter die Augen kommen. Ich kannte den Artikel des Herrn David nicht, finde aber, daß er in mancher Hinsicht recht hat.

Man kommt, auch hier in Monaco, fast täglich mit oft sehr interessanten Bildern zu mir. Nur in sehr seltenen Fällen gebe ich, in Briefform, meine Meinung schriftlich und stets unentgeltlich, und nur während des Burenkrieges habe ich zweimal von vermögenden Sammlern eine Summe für die Frauen und Kinder der Buren direkt an das Komitee zahlen lassen.

Bei jeder Beurteilung sage ich: Vergessen Sie nicht, daß ich ein Mensch bin und daß Irren menschlich ist! Und wenn ich nicht ganz überzeugt bin, spreche ich immer von „möglich, vielleicht, wahrscheinlich". Man kann in diesen Sachen nicht vorsichtig genug sein, und ich habe von großen Kunstkennern Zertifikate gesehen, die gewiß übereilt und leichtsinnig hingeschrieben und bezahlt wurden. Und hier ist der schwache Punkt: Je höher die bezahlte Summe, desto geringer die Chance, daß der Betrogene wenigstens sein Geld für das Zertifikat zurückerhält. Neulich beklagte sich einer der größten und anständigsten Kunsthändler bei mir über folgende Angelegenheit:

Er hatte ein Bild verkauft, wofür er sich gegen eine gewisse Summe ein Zertifikat von Dr. X erworben hatte, es sei ein echter Albert Cuyp. Der Käufer zeigte dann das Bild dem Dr. X, der ihm erklärte, es sei ein Abraham Calraet, kein Cuyp. Er ließ ihm darauf sein eigenes Zertifikat sehen. „Ja, das habe ich damals so geglaubt, aber ich weiß jetzt bestimmt, daß es ein Calraet ist." Der Sammler schickt dem unglücklichen Kunsthändler sein Bild zurück, und was soll dieser jetzt tun? Das Geld für sein Zertifikat erhielt er jedenfalls nicht zurück.

Ein anderer Fall: Rudolph Kann hatte in seiner Sammlung einen „Rembrandt". Er hatte (damals war das billiger) für 1000 Franken ein Zertifikat erworben, es sei ein echter Rembrandt. Sein Bruder Moritz Kann erwarb ein anderes Exemplar desselben Bildes. Der Experte schrieb ihm sofort ein Zertifikat, dieses Bild sei das wirkliche Original Rembrandts, das seines Bruders sei wohl Kopie und geringer. Rudolph Kann erbat sich nun von dem (sehr berühmten) Kunstgelehrten wenigstens seine 1000 Fr. zurück, erhielt aber... keine Antwort. (NB. Beide Bilder sind m. E. nicht von Rembrandt!) Eine gefährliche Methode dieser Experten ist folgende: Man kommt mit einem „Rembrandt" zu dem Gelehrten und fragt: Was ist Ihr Honorar? Antwort: Das ist verschieden. Ist Ihr Rembrandt nicht echt, dann bezahlen Sie mir . . . (eine mäßige Summe). Wenn ich aber das Bild für echt erklären kann, dann . . . (einige Tausende), denn mit diesem Zertifikat können Sie das Bild für eine enorme Summe verkaufen! Nun will ich gern annehmen, daß der Experte in diesen heiklen Fällen vollständig ehrlich und bona fide ist. Aber es gibt doch eine Suggestion, die ganz unbewußt bei solchen Expertisen eine Rolle spielt. Ich habe schon Dutzende solcher expertisierten Bilder gesehen, natürlich stark rembrandtisch, aber sicher nicht von Rembrandt.

Diese Suggestion wirkt auch nach, und wenn die ganze Welt nachher auch einsieht, daß solche Bilder nicht von Rembrandt sind, der Experte bleibt bei seiner einmal hingeschriebenen Meinung. So wird das Oeuvre Rembrandts nach und nach stets größer und mit Schülerarbeiten „bereichert". Wenn der Experte sich öfters widerrufen würde, käme ja niemand mehr zu ihm.

Ich weiß das, weil ich mich selbst in 40 Jahren auch einige Male tüchtig geirrt und dieses ehrlich öffentlich bekannt habe. Jetzt heißt es: der Bredius irrt sich ja so häufig, dem kann man nicht glauben. Und die, die das sagen, vergessen oder wollen vergessen, wie oft sie sich selbst geirrt haben. Das allerbeste ist, nicht aus dem Auge zu verlieren, daß ein „Zertifikat", auch von dem besten Kunstkenner, kein Orakelspruch ist, sondern immerhin nur die Meinung eines nicht unfehlbaren Menschen.

LITERATUR

Klassiker der Kunst, Bd. VII. Michelangelo. Herausgegeben von Fritz Knapp. Fünfte, neubearbeitete Auflage. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin.

Die Klassiker der Kunst sind längst so eingebürgert, daß über den Wert dieser Serie kaum ein Wort zu verlieren ist. Das Ziel, ein möglichst umfassendes Abbildungsmaterial zu bieten, macht sie zu einem fast unentbehrlichen Nachschlagebuch. In dieser Hinsicht ist es auch bei der Neuauflage des Michelangelo-Bandes sehr zu begrüßen, daß das Abbildungsmaterial vermehrt und in verdienstvoller Weise weiter ausgebaut ist. Dennoch läßt es auch in der neuen Form noch manchen Wunsch offen.

Sehr vermißt man Aufnahmen des Lesesaales der Laurenziana, Grund- und Aufrisse, Detailaufnahmen dieses Saales und der Vorhalle, die Gesamtaufnahme des Senatorenpalastes, des Juliusgrabmals, Detailaufnahmen der Fresken in der Capella Paolina, die Putten mit den Schrifttafeln von der Sixtina. Beim Proculus in Bologna wäre eine neue Aufnahme erwünscht, die dem temperamentvollen Charakter der Statuette einigermaßen gerecht würde. Die alte Aufnahme wirkt entstellend falsch. Auch manches andere Klischee bedarf der Erneuerung. Die Rubrik der nach Michelangelos Entwürfen oder von ihm nicht völlig eigenhändig ausgeführten Werke, Kopien usw. verlangt eine erhebliche Bereicherung. Es fehlt eine Gesamtaufnahme der Piccolominikapelle in Siena, ganzseitige Abbildung der Statuen, die Grisaille nach dem Karton der badenden Soldaten in Holkham Hall oder der Stich danach von Schiavonetti, die eine bessere Vorstellung der gesamten Komposition geben als alle Einzelfiguren, während die neu hinzugekommene, S. XXI abgebildete Zeichnung mit dem Stich Beccafumi's (Passavant VI. 150, 4) übereinstimmt (worauf mich Dr. Wilde aufmerksam machte) und mit dem Karton nichts zu tun hat. Es fehlen Cosmas und Damian der Medicikapelle, die beiden Exemplare des „Noli me tangere" in der Casa Buonarroti, (Bollettino del Ministero d. publ. Istr. III, p. 148 ff.), das Bild von Venus und Cupido (das Exemplar in den Uffizien, das meist Pontormo zugeschrieben wurde, hat mit dessen Malweise nichts zu tun. Eigentümlichkeiten der Fußform mit den eckigen Zehen und in den Kopftypen, der glasigen Farbe sprechen für Daniele da Volterra). Von der Leda ist S. 170 nur das Dresdener Exemplar (mit falscher Ortsangabe, worauf schon Thode, Krit. Unters. II, S. 318 hinwies) abgebildet, dem Rudolf Oldenbourg (P. P. Rubens, Berlin 1922, S. 42) wieder den traditionellen Namen Rubens zurückgab. Man vermißt das Londoner Exemplar aus dem 16. Jahrhundert und noch mehr den Stich von Corn. Bos (Thode, Kritische Unters. II, S. 321, X). Unerläßlich wäre eine Aufnahme des oberen Teiles des Juliusgrabmals und vor allem Einzelaufnahmen aller Statuen des oberen Teiles, sowie der Dekorationen des unteren. Darüber hinaus der Epiphaniaskarton in London, British Museum, das Bild danach in der Casa Buonarroti, das Thode mit Recht für Ascanio Condivi in Anspruch nimmt (Krit. Unters. II, S. 439); die Bilder von Daniele da Volterra (z. B. Johannes d. T., Schleißheim; vgl. Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Florenz und Rom), Marcello Venusti (z. B. Vertreibung der Wechsler, London, National Gallery) u. a., soweit sie auf Zeichnungen Michelangelos zurückgehen (vgl. Thode, Michelangelo Bd. III).

Ohne auf alle Echtheitsfragen eingehen zu wollen: das Stuckmodell der Kampfgruppe der Casa Buonarroti (S. 166), dessen Komposition mit dem Wachsmodell des Victoria- und Albert-Museums (S. 165) identisch ist, wäre unbedingt unter die echten Werke aufzunehmen. Es ist vielleicht das einzige echte Modell Michelangelos überhaupt. In den Anhang zu verbannen ist dagegen der Bronze-Apoll im Louvre (101), für dessen Echtheit ich in dem Buch über die Medici-Kapelle (München 1922) eintrat. Doch muß man vor dem Original diese Möglichkeit ablehnen. Die gähnende Leere der Formen macht es evident, daß er nur eine schwache Nachahmung des sterbenden Sklaven im Louvre ist. Ebenso ergab die Nachprüfung der Wachsmodelle in Edinburgh (National Gallery): Madonna, Lorenzo, Giuliano (die beiden letzten S. 106 abgebildet mit der falschen Ortsangabe Casa Buonarroti), daß sie alle, auch das des Giuliano, den ich für eine Vorstudie Michelangelos hielt (l. c.) nicht von Michelangelo sein können. Sie weichen in der Komposition im wesentlichen nicht von den Statuen der Medicikapelle ab, wie es beim Giuliano nach den photographischen Aufnahmen scheint. Die einzige Veränderung ist, daß der Kopist die Oberschenkel von Lorenzo und Giuliano mehr gesenkt hat, wie es dem Geschmack nach der Mitte des 16. Jahrhunderts bei sitzenden Figuren entsprach (vgl. das Bronzesportello von V. Danti, Bargello, das Grabmal Altoviti in S. Apostoli in Florenz usw.). Auch die übrigen stilistischen Elemente, daß alle Formen möglichst in ovale Kurven gebracht werden, der gebogene Hals, der relativ kleine Kopf (bei der Madonna z. B. ist der Kopf fast schmäler als der Hals) sprechen für die Zeit nach 1550. Vielleicht sind es die Kopien, die Daniele da Volterra 1557 ausführte, als er monatelang in Florenz weilte, um die Werke Michelangelos zu kopieren (Frey, Ausg. Briefe an Mich., S. 354 f.), obwohl Vasari (Vite 1568 II, S. 682) sagt, daß sie aus Stuck waren. Sie sind auch unzweifelhaft von einer Hand, trotzdem das Giulianomodell mehr ins Detail geht und weniger routiniert, dafür sehr viel persönlicher und ausdrucksvoller ist als die ganz platten und leeren Modelle des Lorenzo und der Madonna. Die Höhe der Modelle (nach dem Katalog der National Gallery of Scotland): Madonna 26 inches, Lorenzo $21^1/_2$, Giuliano 22 inches.

Bei den späten Pietà-Darstellungen muß die Reihenfolge umgekehrt werden. Die des Florentiner

Domes (S. 143), die schon Vasari, 1. Aufl. (ed. Frey, Berlin 1887, S. 172) und Condivi (ed. Frey, S. 174) beschreiben, ist die frühere, vor 1550 begonnene, die ganz ätherisch irdischer Formen entbundene Pietà Rondanini (S. 141) das letzte Werk Michelangelos. Die Gruppe in Palestrina (S. 142), die diese beiden Pietà-Darstellungen zur Voraussetzung hat, ist das Werk eines Michelangelo sehr nahestehenden Nachahmers, der von einer Skizze Michelangelos (der 2. von links auf dem British-Museum-Blatt; Frey, 239) mit Studien für die Pietà Rondanini ausgegangen ist von der Florentiner Pietà aber die Magdalena im Gegensinn hinzugefügt hat. Von der Pietà Rondanini wurde dann das Verhältnis der Köpfe von Madonna und Christus übernommen, wodurch der Kopf der Madonna so tief herabrückte, daß sie nicht mehr stehend, aber auch nicht knieend gedacht werden kann. Sie wird in dem Anhang mit den Michelangelo fälschlich zugeschriebenen Werken richtigere Einordnung finden. — Bei der auch von Knapp bezweifelten Grabtragung der National Gallery (87) müßte allein schon der Hinweis auf die Vorstudie zur links Kauernden im Louvre genügen (Dessins du Musée du Louvre, Alinari IV. 184), um Michelangelo als Autor auszuschließen und sie ebenfalls dem Anhang zuzuweisen. Bei der Auswahl der wenigen beigegebenen Zeichnungen würde man gern an Stelle der zweifelhaften auf S. XLI abgebildeten ein echtes Blatt Michelangelos sehen.

Einen großen Vorteil würde bessere Präzision in den Anmerkungen (Ausarbeiten zu einem Katalog) bieten. So wäre z. B. bei den Porträts Michelangelos, wenn schon ein Literaturhinweis gegeben wird, das große Werk Steinmanns (Die Porträtdarstellungen M.'s) und Paul Garnaults (Les Portraits de M., Paris 1913) in erster Linie anzuführen, nicht nur der kleine Aufsatz von Steinmann in den Monatsheften I. Bei S. Giovanni dei Fiorentini, über das noch nicht lange Klarheit herscht, der Kuppel von St. Peter wären Dagobert Freys Michelangelostudien (Wien 1920) zu nennen. Bei der Erwähnung von Zeichnungen wäre ein Zitieren erwünscht, das sie zu identifizieren ermöglicht (nach den Nummern bei Berenson, Frey, Thode), z. B. bei dem Hinweis auf eine Pietàzeichnung S. IL, bei S. Giovanni dei Fiorentini S. 188. Auf S. XI ist ein Granacci-Bild zitiert. Welches? Was wurde von Calcagni an der Brutusbüste vollendet? (vgl. Grünwald, Florentiner Studien). So könnte man noch manches anführen. Auch manche Berichtigung wäre nötig. Beim Berliner Giovannino wird noch Wölfflins Zuschreibung an Santacroce zitiert, die er längst aufgegeben hat (Klassische Kunst). Die Restaurierung des Bacchus und Ampelos (163) hat Grünwald (Münchner Jahrbuch 1910, S. 11 ff.) mit Recht Caccini zugeschrieben. Die Statue des Siegs, deren Maßangabe berichtigt werden sollte, befindet sich nicht mehr in der Akademie, sondern in höchst unbefriedigender Aufstellung im Palazzo Vecchio. Auf S. 104 heißt es, daß die Madonna der Medicikapelle vor 1524 genannt wird; warum nicht, daß die Blockbestellung am 23. IV. 1521 erfolgte? Oder ebendort heißt es: „der Abend wurde 1531 (!) angefangen" — wo wenigstens am 17. Juni 1526 schon alle Tageszeiten in Arbeit waren (Milanesi, Lettere S. 435; Frey, Ausg. Briefe an Mich. S. 285; Popp, Medicikapelle, S. 136). Michelangelo ist nie von Cardinal Riario wegen des schlafenden Amors nach Rom befohlen worden (S. XVI). Und warum wird ein Irrtum wie der, daß die Aufstellung der Statuen der Medicigräber durch Vasari erfolgte (S. XLIII), der den Dokumenten widerspricht, aufrecht erhalten? Weiterhin wäre es auch sehr erwünscht, wenn in Fällen, wo Kontroversen bestehen, wie bei der Datierung der Konzeption der Tageszeiten der Medicikapelle, beide Ansichten zitiert würden, damit der Leser selbst entscheiden kann, ob die des Giulianograbmals früher anzusetzen sind als die des Lorenzograbmals, die dem ursprünglichen, S. XLV abgebildeten Entwurf so viel näher stehen.

Dagegen erscheint es zum wenigsten überflüssig, Lea und Rahel „schwächliche Figuren" zu nennen oder beim Christus in S. Maria sopra Minerva von einem „weichlichen Leib eines schönen, dem Wohlleben sich ergebenden Mannes", der „verletzend wirkt" zu sprechen — zu sagen, daß Michelangelo „der Sinn für den Gesamtaufbau ein klein wenig abging" (XLIV): Michelangelo, dem Schöpfer der Sixtina, des Kapitolsplatzes, St. Peters und — der Medicikapelle, auf die das gemünzt ist! Derartige Bemerkungen sind wohl nicht die beste Einführung in die Ideenwelt Michelangelos, dessen Werke hoffentlich in der nächsten Auflage wirklich vollzählig abgebildet sein werden, damit der Band dann tatsächlich den Titel „Gesamtausgabe" verdient. *Anny E. Popp*

Eckart von Sydow, Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit. Im Propyläen-Verlag zu Berlin 1923.

Schon die Tatsache an sich ist lebhaft zu begrüßen, daß innerhalb der auf 16 Bände berechneten Propyläen-Kunstgeschichte der Kunst der Naturvölker und der Vorzeit, also jenem Gebiet, das in den üblichen Kunstgeschichten auf den ersten 5 Seiten abgetan wird, ein eigener Band gewidmet ist. Er umfaßt die Kunst der Naturvölker Afrikas, Ozeaniens, Indonesiens, der Polargegenden und Amerikas, ferner die Kulturen Alt-Mexikos und Süd-Amerikas und schließlich die europäische Vorgeschichte sowie die nordgermanische Kunst der Völkerwanderungs- und Wikingerzeit. Man kann verschiedener Meinung darüber sein, wie der zur Verfügung stehende Raum unter diese Fülle verschiedener Gebiete aufzuteilen ist. Jeder Bearbeiter wird entsprechend seiner subjektiven Wertung der Bedeutung der Einzelgebiete anders verfahren. Dennoch scheint mir der Abschnitt der europäischen Vorzeit bis zur Wikingerzeit allzu kurz gekommen zu sein zugunsten Afrikas, dem über doppelt so viel Tafeln gewidmet sind. Es fehlen gänzlich,

um einiges zu nennen, Beispiele der Megalithgräber, der bretonischen Steinalleen und der maltesischen Bauten. Der Goldfund von Eberswalde ist nicht mit einem Stück vertreten. Auch ein paar Beispiele für den Hausbau, wenn auch nur in Grundrissen, wären höchst erwünscht gewesen. In einer späteren Auflage ließe sich das alles, ohne daß die übrigen Teile wesentlicher Abbildungen beraubt werden müßten, nachholen.

Die Propyläen-Kunstgeschichte will im wesentlichen die Werke selbst in guten Abbildungen sprechen und den Text zurücktreten lassen. Demzufolge sind die fast 500 Tafeln des Bandes ganz vorzüglich ausgefallen. Die Farbtafeln sind geradezu Meisterwerke der Buchtechnik. Leider erfüllt der Text nicht die Hauptaufgabe, die er entsprechend der Anlage des Ganzen nach Ansicht des Ref. hat: dem Betrachter des Tafelwerkes ein gewisses Maß von sachlichen Kenntnissen zu vermitteln, die er nun einmal braucht, wenn er zum vollen Genuß der abgebildeten Dinge gelangen will, die er auch dann nicht zu entbehren vermag, wenn er sie weniger vom völkerkundlichen als vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet. Hätte sich der Verfasser dazu verstanden, in seiner Einleitung den geschichtlichen, religiösen, auch technischen Untergrund der Dinge zu behandeln, so wäre das der Benutzbarkeit des Buches, zumal es sich an einen großen Kreis wendet, in höherem Maße zugute gekommen als seine Versuche „einer metaphysizierenden Deutung der naturvölkischen Kunstinstinkte". Glücklicherweise wird diesem Mangel durch ein umfangreiches Literaturverzeichnis einigermaßen entgegen gewirkt. *Walther Wolf*

Herbert Kühn, Die Kunst der Primitiven. München, Delphin-Verlag, 1923.

Die Absicht dieses Buches ist hoch anzuerkennen. Es will ein Gesamtbild der Kunst aller geschichtslosen Völker aufbauen, die Gebiete der Prähistorie und Ethnologie also zusammenfassen, will ihre Werke nicht, wie das bisher fast ausschließlich geschah, als psychologische oder kulturgeschichtliche Dokumente, sondern als Kunstwerke würdigen, ihrem Stil nach systematisch ordnen und die Ursachen der stilistischen Gegensätze erklären. Über einen solchen Versuch ist nichts entschieden, wenn man ihn, was Sache der Prähistoriker und Ethnologen wäre, auf die Richtigkeit der einzelnen Behauptungen hin nachprüfte. Er ist vielmehr als Gesamtwurf zu beurteilen. Kühn bezeichnet die Pole, nach denen er alle Kunst ordnet, mit den Begriffen „imaginativ" und „sensorisch". Sie decken sich etwa mit Worringers Gegensatzpaar Abstraktion und Einfühlung und könnten mit „erfunden" und „erfahren" verdeutscht werden. Bei dieser Einteilung treten auf die Seite der sensorischen, also wirklichkeitsnahen und lebenssuchenden Kunst die Werke des Paläolithikums, des Mesolithikums, der afrikanischen Buschmänner, der Australier und der Polarvölker, auf späterer Stufe dann die Kretas, Mexikos, Perus und Benins. Zwischen diesen beiden Stufen schaffen imaginativ das Neolithikum, die Bronzezeit und erste Eisenzeit, die Neger, Indianer und Ozeanier. Diese Zusammenordnung des Gleichgearteten, auch wenn es, wie die Kunst des Paläolithikums und die der Polarvölker, durch Jahrtausende getrennt wird, ist unbedingt fruchtbar, weil nur solch systematische Betrachtung eine Begründung für die grundsätzliche Verschiedenheit der Charaktere zu finden vermag. Der Weg freilich, auf dem Kühn diese Begründung sucht, beginnt mit einer mindestens sehr einseitigen Voraussetzung und wird daran zum Holzweg. An den Anfang der Untersuchung ist nämlich die These gestellt: Die Wurzel jeder Kultur ist ihre ökonomische Struktur, Kunst ist also eine Funktion der Wirtschaft. Mit dieser Behauptung ist Kühn päpstlicher als der Papst. Denn selbst die Begründer der ökonomischen Geschichtsauffassung, Marx und Engels, haben nur gelehrt, daß die Kunst mit der Wirtschaft zusammenhinge, nicht aber, daß sie von ihr abhinge. Kühn ordnet der parasitischen Wirtschaftsform der Jäger und Nomaden die sensorische, der produktiven der Ackerbauer die imaginative und der entwickelten der handeltreibenden Völker mit Klassenschichtung die spätere Stufe der sensorischen Kunst zu. Solche Beziehungen zwischen Wirtschaft und Kunst dürfen, selbst wenn sie häufig anzutreffen sind, noch keineswegs als notwendig und gesetzlich gelten, denn es gibt auch Ausnahmen. In den Negerkulturen z. B. treten beide Kunstweisen nebeneinander auf, ihre Wirtschaftsform erlaubt also gleichzeitig sensorische und imaginative Kunst. Es kommt auch vor, daß sich sensorische in imaginative Kunst wandelt, obwohl Kultursubstanz und Wirtschaftsform sich gleich bleiben. So am Ende der kretisch-mykenischen und der antiken Kultur. Beide Male hat die Wandlung noch vor dem Einbruch junger Völker mit primitiverer Wirtschaft bei den Trägern der alten Kultur selbst eingesetzt. Den Gründen des Wandels kommt Kühn schon näher, wenn er feststellt, daß sensorische Kunst von unistischer und imaginative von dualistischer Weltanschauung begleitet sei. Hier bestehen zweifellos Zusammenhänge, wenn auch diese schematische Formulierung sich nooh keineswegs mit der Wirklichkeit deckt. Die Griechen der homerischen Zeit zum Beispiel hatten eine unistische Weltansicht, aber eine imaginative Kunst. Solche Untersuchungen müssen induktiv und nicht spekulativ geführt werden. Wir dürfen die Synthesen, die wir allerdings anstreben müssen, nicht mit denselben Fehlern aufbauen, die vor der Einführung der kritischen und — wenn dieser Begriff auf die Kunstwissenschaft anzuwenden ist — empirischen Methode begangen wurden. Diese hat uns gelehrt, die Kunst in sich zu betrachten, das heißt reine Formgeschichte zu treiben. Erst wenn eine solche über die vorgeschichtliche Kunst geschaffen ist, sind Vergleiche mit den anderen Gebieten jener Kulturen, mit ihrer Wirtschaft und Religion anzustellen. Bei Kühn ist die Formbetrachtung allzu mager. Er beginnt seine

Kapitel mit kulturgeschichtlichen Bemerkungen und einer schlagworthaften Charakterisierung der Wirtschaftsform, mit der dann die Entscheidung des Stiles für einen der beiden Pole begründet wird. Der Fülle des Stoffes wie der Probleme wird die Darstellung nicht gerecht. Wenn man deshalb dem Text nachsagen muß, daß er sein Ziel nicht erreicht hat, so hat Kühn doch ein seltenes Gefühl für die künstlerischen Werte der vorgeschichtlichen Kunst bei der Auswahl der Abbildungen bewiesen. Nur ein stark empfindender Mensch konnte so viel Werke von hohem Rang aus der Masse des Überlieferten herausspüren. Auch technisch sind die Abbildungsn hervorragend. Strichätzungen, farbige Netzätzungen und Lichtdrucke sind in den Text eingestreut, die Hauptmasse der Abbildungen ist ihm in Netzätzungen angehängt. Eine über 40 Seiten ausgedehnte Bibliographie ist sehr willkommen. *Hans Weigert*

Hans Wendland, Konrad Witz. Gemäldestudien. Basel (B. Schwabe) 1924. Mit 36 Tafeln. 12.80 M.

Neben Daniel Burckhardts grundlegender Studie über Konrad Witz ist Wendlands Arbeit die weitaus wichtigste. Wer sie beurteilt, hat vor allem von einer Reihe positiver Ergebnisse zu berichten. Der Verfasser kennt die Bilder, über die er schreibt, sehr genau — leider keine Selbstverständlichkeit in kunstgeschichtlichen Schriften —, er berichtet teilweise als Augenzeuge von Reinigung und Wiederherstellung und gibt zuverlässig Aufschluß über den Erhaltungszustand. Wie notwendig es ist, bei altdeutschen Bildern Übermalungen, Anstückungen und Verkleinerungen der Tafeln in Rechnung zu stellen, belegt W.s Buch sehr häufig. Der Baseler Heilsspiegelaltar wird so zum ersten Male einleuchtend rekonstruiert, das Fehlen von Tafeln wird nachgewiesen, nichtzugehörige werden ausgeschieden. Die Herkunft aus der Baseler St.-Leonhardskapelle, für die Witz ihn gemalt hätte, macht W. sehr wahrscheinlich. Der erst kürzlich restaurierte Genfer Petrusaltar wird durch ein bisher stark unterschätztes Bild des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums, den Ratschluß der Erlösung, bereichert. Der Fund läßt hoffen, daß noch andere Teile des Altars ans Licht kommen. Einen dritten Altar, der sehr wahrscheinlich für das Kloster Olsberg bei Basel gemalt wurde, stellt W. aus den bekannten Bildern des Witz in Nürnberg, Straßburg und Basel (Begegnung unter der goldenen Pforte) zusammen. Auch zu diesem Altar fügt er überzeugend eine neue Tafel: die leider nur fragmentarisch erhaltene prächtige Madonna in Basel, die aus Olsberg stammt und, wie die Berliner Tafel, bezeichnenderweise nur als Schulwerk geht.

Solch ergebnisreicher Methode wird man auch Vertrauen entgegenbringen, wenn sie mehr ins Stilkritische gewendet ist. W. hält an der Urheberschaft des Witz bei den bekannten kleinen Bildern in Neapel und Berlin fest und bezieht auch die Berliner Zeichnung mit der Madonna im Zimmer und die kürzlich veröffentlichte ältere Version der Beweinung Christi (ohne Stifter, Samml. Frick in New York) in das Werk des Malers ein. Ein besonders glücklicher Fund W.s ist der Christophorus, der aus seinem Besitz in das Kaiser-Friedrich-Museum übergegangen ist, und dem hoffentlich die Zustimmung der Gelehrten ebensowenig versagt bleibt, wie sie wohl überwiegend die kleine Kreuzigung anerkannt haben. Für mich steht das eine wie das andere beträchtlich über allem, was an zweifelhaften Bildern aus dem Kreise des Künstlers bekannt geworden ist. Auch W.s Kritik der Urkunden wird man beipflichten müssen. Von den zahlreichen Erwähnungen des Namens Witz können vorläufig nur diejenigen verwertet werden, die sich auf den aus Rottweil stammenden Baseler Maler dieses Namens beziehen. Somit ist Konrad Witz mit Sicherheit nur in den 1430er und 1440er Jahren in Basel nachweisbar. W. dürfte auf der richtigen Fährte sein, wenn er sich bemüht, Witz' Herkunft aus der Baseler lokalen Malerei zu erweisen.

Noch bleiben viele Fragen offen, auch solche, deren Beantwortung im Bereich des Möglichen liegt. Die Urkunden können noch überraschende Aufschlüsse bringen. Die Rekonstruktion des Baseler Altars ist nicht in allen Teilen gleich überzeugend, die des Olsberger Altars schwerlich abgeschlossen. W. selbst hat nicht zu allen Bildern aus dem Kreis des Witz Stellung genommen. Mit Bedauern vermißt man eine Äußerung des Verfassers über die sehr schöne fragmentarische Anbetung der Könige in Zürich. Gerade W.s Buch macht uns aber eindringlich klar, daß eine ernsthafte Kritik der frühen oberrheinischen Kunst eben erst eingesetzt hat. Er selbst hat sie kräftig gefördert.

Die 36 vorzüglichen Bildbeigaben beschränken sich darauf, das bisher von Witzschen Bildern Veröffentlichte, zu ergänzen. Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß unter ihnen zahlreiche Einzelaufnahmen von Köpfen in Originalgröße sind, die urkundlichen Wert besitzen und eindringlich von der wuchtigen, großen Gesinnung dieser Kunst zeugen, eindringlicher als die meisten literarischen Ausdeutungen und bildlichen Wiedergaben. *F. Winkler*

Handzeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz, herausgegeben von Georg Swarzenski, bearbeitet von Edmund Schilling, Frankfurt a. M. 1924, Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G.

Im Anschluß an die im Sommer im Städelschen Institut veranstaltete Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz, über die Rosy Schilling kürzlich in dieser Zeitschrift berichtet hat (58. Jahrg, S. 68 ff.), erschien dieses ausgezeichnet ausgestattete Abbildungswerk, das einen beträchtlichen Teil der Blätter in vorzüglichen Wiedergaben festhält und der Forschung wie dem Genuß weiterer Kreise zugänglich macht. Edmund Schilling besorgte, vorsichtig abwägend, mit großer Materialkenntnis die wissenschaftliche Bearbeitung.

Wir heben im folgenden, hauptsächlich in Ergänzung jenes Aufsatzes und unter Bevorzugung der unbekannteren wie der problematischen Blätter hervor: Unter den Niederländern eine wohl richtig zugeschriebene Skizze des Hieronymus Bosch, ferner von P. Brueghel d. Ä. neben einer sicheren Landschaft eine unsichere, vielleicht aber doch echte und frühe (die Bezeichnung der Rückseite, richtig gelesen: 't = het slot te Praegh [?] 1541, die eine sehr auffällig frühe Entstehung anzuzeigen schien, erwies sich uns bei näherer Betrachtung freilich als durchaus apokryph). Als Kostbarkeit auszuzeichnen ist die meisterlich hingeworfene Zeichnung mit Venus und Amor von Spranger. Überzeugend sind auch die Zuschreibungen der aquarellierten Landschaft an Rubens, eines Gemäldeentwurfs und einer Portätstudie an van Dyck. Sehr zweifelhaft erscheint allerdings diejenige einer Landschaft an Brouwer: sie ist für ihn zu dekorativ und ohne wirkliche Leidenschaft des Strichs, und läßt an den stilleren Stil der folgenden vlämischen Generation denken; eher von Brouwer, doch auch nicht ganz sicher, ist die Bauernrauferei — jedenfalls stammt sie nicht von A. Both, wie wohl angenommen wurde. Auch unter den zehn Rembrandts ist manches mehr oder weniger Zweifelhafte, so vor allem der Jakobsegen (49), an dem auch Katalog wie Besitzer zweifeln und dessen Meister sich durch außerordentliche Leblosigkeit der Konture auszeichnet (nicht Hoogstraten!), der Isaaksegen, dessen mit roher Feder Rembrandts Stil der dreißiger Jahre imitierender Autor mehrfach in des Meisters Zeichnungswerk spukt, und wohl auch die heilige Familie (44). Unter den schönen sicheren Blättern ragen der schon bekannte zarte Entwurf zur „Judenbraut", auf den der glückliche Besitzer seine schwanke neue Deutungs-Hypothese aufgebaut hat, und die ergreifende Grablegung der ehemaligen Sammlung Noll hervor. Gut vertreten ist die bekanntere Rembrandtschule durch einen entzückenden Eeckhout, Maes, Furnerius und Lievens. Unter den spärlicheren Italienern heben sich Tintoretto mit drei prachtvollen Blättern und Guardi mit einem lichtdurchzitterten Marcusplatz heraus. Frankreich vertritt eine Skizze des wieder mehr gewürdigten, geistreichen Bellange. Unter den reich bedachten alten Deutschen erregen besondere Aufmerksamkeit und Freude außer den bekannteren wundervollen Dürerblättern eine unpublizierte Beweinung Baldungs von 1528 und die von Rosy Schilling schon abgebildete und stark hervorgehobene, aber nicht genug zu rühmende Huber-Landschaft von 1529 (derentwegen wir die Deutschen an den Schluß gestellt haben).

Wir wünschen dem sehr würdig ausgestatteten Bande recht weite Verbreitung — im Interesse der Kunstfreunde als Erziehung zum Genuß und sorglich qualitätvollen Sammeln, im kunsthistorischen als Aufmunterung zu weiteren ebenso belehrenden und wichtiges Material erschließenden Veröffentlichungen. *Wolfgang Stechow*

H. Th. Bossert, Das Ornamentwerk. Berlin, E. Wasmuth.

Die Kunstgeschichte unserer Tage wirft sich mit wahrer Leidenschaft auf jene weiten und ziemlich unerforschten Gebiete, deren Bearbeitung bisher nicht zu ihrem Aufgabenkreis zu gehören schien. Als erste drängten sich Konjunkturspekulanten auf den Plan. Eine Flut „populär-wissenschaftlicher" Bilderbücher sollte die eben erwachte Neugier befriedigen, Kunst und Kunstgewerbe fernabliegender, bisher kaum dem Namen nach bekannter Kulturen der Vergangenheit und Gegenwart beleuchten. Um so mehr ist es zu begrüßen, wenn von fachmännischer Seite mit wissenschaftlichem Ernst und kluger Enthaltsamkeit Kunstzweige neuzeitlichem Verständnis nähergerückt werden, deren Kenntnis noch vor kurzem nur einem engen Kreis von Spezialforschern zugänglich war.

H. Th. Bossert hat in einem Prachtband zusammengetragen, was aus der Überfülle menschlicher Schmuckformen aller Zeiten und Völker für unsere Zeit belehrend, anregend, fruchtbringend, mit einem Wort: lebendig erschien. Was dieses weitsichtig angelegte, mit allen Mitteln moderner farbiger Wiedergabe ausgestattete große Werk vor ähnlichen älteren Erscheinungen auszeichnet, ist die Betonung sog. primitiver Kunststufen bei Ausschaltung aller Ornamentik hochentwickelter Kulturvölker. Es fehlen also ebensowohl das klassische griechisch-römische wie das byzantinische, romanische, gotische und neuere Ornament. Man kann das aus gewissen Gründen bedauern; sollte der Stoff aber nicht ins Ungemessene wachsen, so mußte eine Schranke gezogen werden. Es entsprach schließlich dem engeren Zweck dieser Neuerscheinung, daß die uns geläufigsten Ornamentformen übergangen sind.

Vorgeschichtliche Schmuckformen werden nur kurz (nach unserm Dafürhalten leider zu kurz) gestreift, vorklassische eingehender gewürdigt, beginnend mit Kreta (über das Th. Bossert ein im gleichen Verlag 1921 erschienenes treffliches Buch veröffentlicht hat). In rascher Übersicht ziehen die Kulturen Vorderasiens, Ägyptens, des Islamischen Orients an uns vorüber. Länger verweilt der Verfasser bei den Schmuckformen afrikanischer primitiver und Halbkulturvölker. Europäische Volkskunst wird nur kurz berührt, hauptsächlich werden Grenzgebiete (Balkan, Rußland) berücksichtigt. Auch die alten Kulturmittelpunkte Asiens (Indien, China, Japan) werden weniger eingehend behandelt als die Ornamentformen halbzivilisierter Völker Innerasiens, des hohen Nordens und der im Südosten angrenzenden Gebiete. Australien und Ozeanien, Nord- und Südamerika bilden den Schluß. Daß bei der Fülle des Gebotenen manche Gebiete etwas zu kurz kommen (Mittel- und Südamerika hätten wir gern eingehender behandelt gefunden), ist nicht zu verwundern. Aber das, was gegeben wird, bietet schon eine solche Fülle der Anregung, rückt so viel Probleme in greifbare Nähe, daß man dem Verfasser für diese mit Verständnis und künstlerischem Takt zusammengetragene

Stoffansammlung Dank weiß. Auch ein flüchtiges Durchblättern der schönen farbigen Tafeln wirkt ungemein belehrend, läßt eine Reihe wichtiger Fragen auf dem Gebiet menschlicher Schmuckformen, z. B. Wanderung einzelner Ornamentmotive, Gefäßformen, Farbenzusammenklänge, deutlich hervortreten. Ein unentbehrliches Hilfsmittel für alle künftige Forschung auf ornamentalem Gebiet, für jeden Kunstgewerbler und gebildeten Laien eine Fundgrube lebendiger Anregung. — Die glänzende Ausstattung ist so, wie man sie von dem Verlag E. Wasmuth nicht anders erwarten konnte. *H. v. d. Gabelentz*

Klaus Graf von Baudissin, Georg August Wallis, Maler aus Schottland, 1768—1847. Auf Seitenpfaden der deutschen Kunstgeschichte. Mit einem Verzeichnis: Ossian in der bildenden Kunst. Heidelberg 1924. Verlag Carl Winters Universitätsbuchhandlung.

„Leider kenne ich kein Werk dieses in England meines Wissens wenig beachteten Künstlers, von dem selbst R. Brydall in seiner „Geschichte der Kunst in Schottland" nichts weiß. Möglich, daß durch ihn sich Verbindungen anknüpften, die sich klären werden, wenn einmal eine Geschichte der Kunst des 18. Jahrhunderts geschrieben sein wird, die nicht auf der Ästhetik der unmittelbar auf sie folgenden Zeit, sondern auf der ihr eigenen beruht." So schrieb vor 25 Jahren Cornelius Gurlitt, als er in seiner „Deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts" den Namen des in Rom lebenden schottischen Malers John William Wallis als den der Schwiegervaters von Gottlieb Schick erwähnte. Die unter den von Carl Neumann und Karl Lohmeyer herausgegebenen „Heidelberger Kunstgeschichtlichen Abhandlungen" erschienene Arbeit Baudissins ist ein Versuch, jene Verbindungen zu beleuchten und klarzustellen. Der Verfasser weist zunächst einmal nach, daß Wallis nicht John William, sondern Georg August hieß, nicht Schotte, sondern Engländer war und mit einer Schottin verheiratet, 1789 nach Italien kam und dort, von einem Lord Warwick reichlich unterstützt, lange Jahre seinen Studien lebte. Er schildert an der Hand zeitgenössischer Berichte die künstlerische Situation, die Wallis dort vorfand, und glaubt annehmen zu dürfen, daß der schon in einer ganz flotten, von Hause mitgebrachten Manier arbeitende junge Künstler sich in Neapel, wohin er zuerst kommt, teils an Hackert, teils an Chr. H. Kniep angeschlossen habe. Baudissin schildert nun die Weiterentwicklung in Rom, die Wallis wieder zu der gepflegten, breiten und farbigen Malweise der Künstler aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts führt, bis Carstens seinen Weg kreuzt, und er erkennt, daß es mit dem bloßen Abschreiben der Natur nicht getan sei, daß er nach „Bildern aus einem höheren Reich" streben müsse. Um den „tieferen Sinn der Natur" aber auszudrücken, scheint Staffage nötig. Wallis läßt sich, da er selbst es nicht vermag, die für seine Landschaften erforderlichen Staffagefiguren von anderen Künstlern in diese hineinmalen. Der noch unberühmte Thorwaldsen wird von ihm viel in dieser Weise beschäftigt. Wie J. A. Koch läßt auch Wallis sich von Poussin inspirieren, macht auch gleich jenem die Ossianmode mit und hat damit großen Erfolg, wofür die Beschreibung eines seiner Bilder in der „Corinna" der Staël zeugt. Auch A. W. Schlegel, Kotzebue und Frau v. d. Recke rühmen des Malers Leistungen. 1804 zieht Schick in das Haus, in dem Wallis wohnt, und ist bald in die Tochter „dieses ersten Landschaftsmalers Roms" verliebt, von dessen menschlichen Eigentümlichkeiten er sich freilich abgestoßen fühlt. Wallis Art zu malen erfährt nun noch einmal eine Änderung durch das Vorbild des Amerikaners Allston, der mit Asphalt und Lasuren arbeitet, und Wallis bringt es in Rom fertig, ein völlig romantisches Bild, vielleicht das erste seiner Art an dieser Stelle, mit gotischen Türmen, betenden Landleuten und altflorentinischen Kostümen zu malen. Damit schließt 1806 seine Tätigkeit in Rom, und der offenbar sehr geschäftstüchtige Mann widmet sich von nun an, obschon dazwischen immer wieder malend, dem Kunsthandel, geht nach Spanien und kehrt, reich geworden, 1810 nach Italien zurück. Nachdem er 1811 seine Heimat besucht, hauptsächlich wohl aus kunsthändlerischem Interesse, ließ er sich 1812 in Heidelberg nieder, gewinnt dort viele persönliche Beziehungen, besonders zu dem Kreppfabrikanten und Kunstsammler Fries, dem Vater der Maler Ernst, Bernhard und Wilhelm Fries, in dessen Galerie schließlich 12 Bilder des Wallis hingen, darunter mehrere, die das Heidelberger Schloß zum Gegenstande haben und ihrerzeit wegen ihrer idealen, ja heroischen Haltung viel bewundert wurden. Außerdem haben gerade diese Bilder durch die neuartige Behandlung des atmosphärischen Lebens sehr stark auf die jungen Heidelberger Maler von damals, auf Fohr und vor allem auf Ernst Fries und Carl Rottmann gewirkt, denen Wallis im Friesschen Hause Unterricht erteilte. Baudissin weist den Einfluß des englischen Malers auf Carl Rottmann des näheren nach und damit die bisher angenommene Wirkung Turners auf den jungen deutschen Künstler zurück. Mit dieser Beweisführung stellt er die Bedeutung von Wallis fest und zeigt in ihm eine der treibenden Kräfte für die deutsche Kunst des 19. Jahrh. Der Maler, um 1768 geboren, starb 1847. Baudissin ergänzt seine Darstellung der künstlerischen Persönlichkeit und ihrer Bedeutung durch einige Beilagen, unter denen das Verzeichnis der teils vorhandenen, teils nur literarisch bekannten Werke von Wallis, die Feststellung der Künstler, von denen Ossiandarstellungen bekannt sind, der Bücher mit Ossianbildern und das Literaturverzeichnis wertvoll sind und bezeugen, mit welcher Hingabe der Kunstgelehrte gearbeitet hat. Jedenfalls sind durch seine Darstellung manche bisher unbekannte Zusammenhänge aufgeklärt und damit wieder etwas für die recht lückenhafte Wissenschaft von der deutschen Kunst zu Beginn des 19. Jahrh. getan. *Hans Rosenhagen*

Ferdinand Hodler, 7 Mappen. Gr.-Fol. **Empfindung** (51 Taf.); **Selbstbildnisse und Bildnisse** (25 Taf.); **Frauenbildnisse** (47 Taf.); **Landschaften** (57 Taf.); **Zur Geschichte** (39 Taf.); **Volksleben** (27 Taf.); **Akt- und Bewegungsstudien** (28 Taf.); Verlag Rascher & Co., Zürich. (1924).

Der Verlag Rascher hat eine Neuausgabe der Looslischen Hodlerpublikation herausgegeben, die jetzt in 7 großen Mappen vorliegt. Diese 7 Mappen geben das vielseitige Werk Hodlers in allen bedeutenderen Gemälden des Meisters wieder in einfachen, einfarbigen Tafeln. 275 Tafeln sind es, von denen 160 Gemälde, 115 Zeichnungen und Studienblätter in der bekannten Reproduktionsart wiedergeben. Es fehlen nur die farbigen Tafeln der ersten Ausgabe und der Textband. Von den einzelnen Mappen hat jede ihren besonderen Charakter und ist eigentlich in sich abgeschlossen und mit Recht auch einzeln zu erwerben.

Die Hauptwerke Hodlers, die eigenen Gestalten seines Schauens sind, in der Mappe „Empfindung" vereinigt. Ebenso einheitlich und innerlich logisch sind an den anderen Mappen: die Landschaften, die Frauenbildnisse, die Selbstbildnisse und männlichen Bildnisse, die Bilder zur Geschichte. Diese 5 Mappen sind in sich geschlossen, bildhaft wirksam. Die Mappe „Volksleben" ist etwas zusammengewürfelt aus Studien, einigen großer Kompositionen, einzelnen Bildern, die besser in die Bildnismappen gehörten, neben solchen aus dem reinen Volksleben. Die Mappe der Akt- und Bewegungsstudien ist eigentlich ein Teil der Mappe „Empfindung". Diese tiefsten Werke des Hodlerschen Schaffens, seine Gestalten, seine reinen Menschen, dieser Teil ist ein klein wenig zu kurz gekommen, und so findet die Mappe „Empfindung" in den Akt- und Bewegungsstudien eine sehr notwendige Ergänzung und Vervollständigung.

Das Stärkste an dieser Publikation ist das Zusammenbringen der Vorzeichnungen mit den Bildern selbst. Die wichtigsten Vorzeichnungen sind in dieser Ausgabe abgebildet neben zahlreichen Einzelstudien. Dadurch sieht man in dies eigenartig lebendige Vorschaffen, das zwischen Vorarbeit und Vollendung siche inschiebt. Aus diesem Nebeneinanderhalten von Skizze und Bild erhält man einen ganz festen Begriff, wie Hodler seinen Gesichten die erste Niederschrift verleiht, wie er an sich arbeitet und wie er zu einer endgültigen Form vorschreitet.

Das Wichtigste des Hodlerschen Schaffens ist in dieser umfassenden Ausgabe vereinigt, und das sagt genug über ihren Wert. — Ein großer Mangel ist es, daß der Textband oder auch nur ein Verzeichnis vollständig fehlt. — Was man wünschen möchte, wäre ein Anreihen von Ergänzungsmappen, die diese Ausgabe allmählich zu einer Gesamtausgabe der Werke Hodlers werden ließe. Ihre einfache und wirklich brauchbare Form würde sie ganz besonders dazu sich eignen lassen, und daß man diesen Wunsch hat, zeigt, wie gut sie ist. *Adolf Jannasch*

Julius R. Haarhaus, Rom. Wanderungen durch die ewige Stadt und ihre Umgebung. Mit 480 Abbildungen und einem Plan. E. A. Seemann, Leipzig 1925.

Ein Buch, das den Besuchern Roms in diesem „Heiligen Jahr" besonders willkommen sein wird und dessen auch alte und erfahrene Romfahrer sich freuen dürften, obgleich es durch seinem Umfang, mit seinen fast 600 Seiten, das Reisegepäck nicht unerheblich belastet. Aber der Gewinn, an der Hand eines zuverlässigen Führers nicht allein die bekannten, sondern auch die abseits der vielbegangenen Wege liegenden Kunst- und Naturschätze der Haupstadt der Welt genießen zu können, ist zu groß und verlockend, als daß man Bedenken tragen sollte, dieses wertvolle Buch mitzunehmen. Es will den „Baedecker" und andere Reisehandbücher nicht ersetzen; aber es ergänzt sie aufs angenehmste, indem es auf eine Unzahl von geschichtlichen, kulturellen und künstlerischen Fragen, die dem Reisenden angesichts vieler Sehenswürdigkeiten aufstoßen, ausreichende Antwort gibt. Und da Haarhaus ein erfahrener Autor ist, geschieht das in so gefälliger und unterhaltender Form, daß sein Buch auch dem Zwecke der Reiselektüre dienen kann. Hat er Augen doch nicht nur für das Rom der Vergangenheit, sondern auch für das gegenwärtige und für das, was es selbst und seine Umgebung an Naturschönheiten bieten. Hier und da erfreut er den Leser durch Erzählung einer hübschen Sage oder geschichtlichen Anekdote. Kurz, er weiß ihn zu fesseln, was bei einer Darstellung dieser Art nicht immer ganz leicht ist. Aber auch wer die Romfahrt noch nicht gemacht hat, diese unvergleichliche Stätte nicht kennt, wird durch die anschaulichen Schilderungen des Verfassers und das wundervolle Abbildungsmaterial, das sogar guten Kennern Roms manches Neue bringt, ein vollkommenes Bild von der ewigen Stadt und ihrer Schönheit erhalten. Und zur Auffrischung von Erinnerungen läßt sich nicht Besseres denken. Dieses „Rom" stellt fast alle früheren Erscheinungen dieserArt innerlich und äußerlich in den Schatten und dürfte viele Freunde und Bewunderer finden. *Hans Rosenhagen*

Oskar Beyer, Romanik. Furche-Verlag, Berlin.

Dieses anspruchsvolle Buch, das der „zünftigen" Kunstwissenschaft den Krieg erklärt, unternimmt so etwas wie eine Analyse der Romanik. Der Autor besitzt eine geringe Monumentenkenntnis, führt aber eine um so erhabenere literarische Geste. Es ist gut und schön, sich von dem Kunstphilologismus loszusagen, aber diese Absage ausrufen heißt noch lange nicht die Fähigkeit besitzen, Geistesgeschichte zu treiben. Das Problem der Romanik wird nicht mit ein paar modernen Schlagworten gelöst, als da sind: Volkskunst, Barbarenkunst, Kunst östlicher Gesinnung, Kunst der reinen Religiosität. Volkskunst: hat sich der Autor jemals überlegt, von welchen sozialen Schichten die Romanik geschaffen und getragen wurde? (Unter Romanik nb. versteht er immer nur

die Kunststufe, die wir Frühromanik nennen. Ihr allein gehören die eigentlich und wesentlich gestalterischen Kräfte. Bamberg ist bereits „Verfall".) Über den Charakter der romanischen „Volkskunst" hätte sich B. durch einen Blick in Schultes berühmte Abhandlung über den Adel (Stütz, Kirchenrechtl. Abhandl., Bd. 52) orientieren können. Barbarenkunst: diese Barbaren haben merkwürdig überlegene Umwandlungen des altchristlichen Basilikatypus erfunden, wovon bei B. kein Wort zu lesen. Kunst östlicher Gesinnung: das Problem des Byzantinischen innerhalb des Romanischen wird durch solche Bonmots geradeswegs verwischt. Kunst der reinen Religiösität: nun, diese Wertung ist schließlich Privatsache. Aber die historische Erklärung, die B. für die Entstehung dieser religiösen Kunst gibt, ist falsch; der alle Gemüter erschütternde Weltgerichtsglaube um das Jahr 1000 ist eine Legende. Das haben bereits 1895 St. Beissel in den „Stimmen aus Maria Laach" und dann ausführlicher Ernst Wadstein („Die eschatologische Ideengruppe", 1896) nachgewiesen. Daß der Frühromanik mächtigere gestalterische Impulse zugeschrieben werden, als der Hochromanik, mag wiederum als Privatsache gelten; wenn aber dieser private Glauben ohne jede wissenschaftlich nachprüfbare Begründung die historischen Tatsachen vergewaltigt, dann helfen die wärmsten Bekenntnisse nichts. *Hubert Schrade*

Mittelalterliche Volksbücher: Bd. 1. Die erneuerten Äsopischen Fabeln. Mit 20 handkolorierten Holzschnitten aus der Ausgabe des Joh. Zainer, Augsburg 1475. — Bd. 2. Geschichte von der wunderlichen Geduld der Gräfin Griseldis. Nach Boccaccios Novelle wiedererzählt von Gust. Schwab. Mit den handkolorierten Holzschnitten der Ausgabe von Joh. Zainer, Ulm 1473. — Bd. 3. Des Giovanni Boccaccio Buch von den berühmten Frawen. Verteutscht von Hainrich Steinhöwel. Mit den Holzschnitten der Ausgabe von Johann Zainer, Ulm 1473. 4°. 1923/24. Holbein-Verlag, München.

Im Hinblick auf die große Verbreitung, die verschiedenen frühen Holzschnittbüchern zu ihrer Entstehungszeit und später zuteil geworden ist, hat der Verlag sich entschlossen, eine Reihe solcher Werke zu reproduzieren und sie von neuem zu verbreiten. Den Anfang bilden drei Früherzeugnisse des Ulmer Buchholzschnitts. Der Verlag richtet sich zwar in erster Linie an ein weiteres Publikum, doch erscheinen einige Bemerkungen zu dieser Neuausgabe überhaupt am Platze. Den „Äsopischen Fabeln" fehlen einige über die Originalausgabe orientierende Einleitungsworte. Für sie ist hinsichtlich der Illustrationen ein Neudruck zugrunde gelegt, der mit Benutzung der originalen Ulmer Holzstöcke schon kurz nach dem ersten, um 1476 erfolgten Erscheinen der „Vita et fabulae" in Augsburg veranstaltet worden ist. Von den 80 Holzschnitten der Erstausgabe werden hier 20 reproduziert, und zwar in handkoloriertem Zustande, in Anlehnung an ein nachträglich koloriertes Exemplar. Wenn das Titelblatt 1475 als das Erscheinungsjahr der betr. Augsburger Ausgabe nennt, so ist das unrichtig; weder auf einer Ulmer noch auf einer frühen Augsburger Ausgabe begegnet das Erscheinungsjahr. Auch die Angabe Joh. Zainer stimmt nicht, sie ist bei Günther Zainer erschienen. Ob die Farbigkeit — sie widerstreitet sicher den Intentionen des unbekannten Illustrators, in dem man den sog. Boccacciomeister erblickt — einer leichteren Verbreitung dient, bleibe dahingestellt; vielleicht hätte die Beifügung aller einfarbigen Illustrationen zu den 80 Fabeln, die hier sämtlich, und zwar in der Simrockschen Übertragung, im Texte dargeboten werden, die gleichen Dienste getan. Daß die zweifellos mühevolle Kolorierung gut ausgefallen ist, muß hervorgehoben werden. Die Über- und Unterschriften der Bilder sind nicht mitreproduziert worden, offenbar, um nicht zur Sprache der Übertragung Simrocks, dessen Name übrigens nirgends genannt wird, in Gegensatz zu stehen. — Die Geschichte von der Gräfin Griseldis ist textlich in der Schwabschen Fassung abgedruckt, mit der Leiste und den gesamten 9 Illustrationen einer ohne Jahresangabe erschienenen Ausgabe, die man in die gleiche Zeit wie die nichtillustrierte Ausgabe des 1473 erschienenen Petrarca: „De insigne obedientia et fide uxoria Griseldis in Waltherum" zu setzen hat. Auch in diesem Falle ist ein koloriertes Exemplar nachgebildet. — Dagegen sind aus Boccaccios Frauenbuch (aus der Ausgabe „Von etlichen frowen") neben der Leiste und der Rankeninitiale S die 76 Illustrationen in einfachem Schwarz-Weiß reproduziert; von den Illustrationen trägt bekanntlich eine das Datum 1473. Auch der Text ist hier in Nachbildung nach dem Originaldruck mit wiedergegeben worden. In dieser Form genügt die moderne Ausgabe auch mehr bibliophilen Ansprüchen und ist ebenso für wissenschaftliche Zwecke willkommen. Zu Bd. 2 und 3 hat Dr. S. Hoepfl ein Nachwort geschrieben, das kurz und richtig mit dem Autor der Texte, dem Herausgeber usw. bekannt macht, über die zugrundeliegenden Originalausgaben aber keine Angaben macht und zur Lösung der Frage nach dem Holzschnittkünstler nicht weiter beitragen will. *Rudolf Verres*

Henrik Cornell, The Iconography of the Nativity of Christ. Uppsala Universitets Årsskrift 1924. Filosofi, Språkvetenscap. Och historisca Vetenskaper 3. Mit 58 Abb. (101 S.).

Dr. Cornell, Privatdozent an der Universität Uppsala, untersucht hier, ohne sein Thema erschöpfen zu wollen, als Nebenfrucht seiner Befassung mit der Biblia pauperum, einige Teilprobleme der Ikonographie der Geburt Christi, und zwar den Ursprung des Renaissancetyps der Geburt Christi, dann die apokryphen Wunder, die die Ankunft Christi begleiten, und endlich die Typologie der Geburt. Der Nachdruck liegt auf der Darstellung der neuen, Ende des

14. Jahrhunderts auftauchenden Wiedergabe der Nativitas Christi, der auch die ganze erste Hälfte der Studie gewidmet ist.

Daß hier die Wochenbettdarstellungen plötzlich durch die vor ihrem Kinde kniende Madonna abgelöst werden, indes St. Joseph seitwärts blickt oder sich mit dem Aufstecken der Kerze beschäftigt, war schon Thode, Beißel und Mâle aufgefallen. Aber während die genannten Forscher diesen neuen Typ auf die Meditationen Bonaventuras zurückführten, fördert Cornell das überraschende Ergebnis zutage, daß hier ein Ausfluß der markanten Gesichte der hl. Birgitta von Schweden vorliegt, der Maria selbst in Bethlehem den Modus der Geburt geoffenbart hatte (Revelat. VII 21. 22). Die hl. Birgitta als Adorantin im Bilde, die abgelegten Kleidungsstücke der hl. Jungfrau (weißer Mantel und Schuhe) und die seitwärts bereitgelegten Windeln (alles genau nach dem Berichte Birgittas) zerstören den letzten Zweifel. Diese Beigaben sind nach einiger Zeit noch rudimentär vorhanden, um dann ganz zu verschwinden. Aber die unerhört neue, um vieles taktvollere und würdigere Fassung des Themas: die bei der wunderbaren Geburt ihres Kindes kniend betroffene Jungfrau, bleibt und setzt sich mit ausschließlicher Geltung durch bis zur Gegenwart.

Der Anstoß kam also nicht, wie man vermuten sollte, von der ästhetischen Seite her — ein weiterer Beweis für die ungeheure stoffliche Bindung des mittelalterlichen Künstlers, sondern von neuen durch die Offenbarungen der hl. Birgitta eingeführten Vorstellungen religiöser Art, die allerdings dann sehr rasch und mit großer Heftigkeit aufgegriffen wurden. Man kann sich die Wirkung der unglaublichen Drastik dieser Revelationen gewiß nicht groß genug vorstellen, und ich habe an anderer Stelle (Zur Deutung des Bildgehaltes bei M. Grünewald, Augsburg, Filser 1924) nachweisen können, daß der ganze Nürnberger Künstlerkreis um Dürer einschließlich Grünewalds — dieser sogar vorweg und entscheidend — den stark bildhaften Gesichten der nordischen Seherin erlegen ist. Aber die Tatsache, daß schon wenige Jahre nach ihrem 1373 in Rom erfolgten Tode die völlig neue Darstellungsweise mit dem Fresko eines Lorenzettischülers in S. Maria Novella in Florenz in die christliche Kunst einzieht, muß aufs höchste überraschen und läßt die gewaltige Fernwirkung ihrer Persönlichkeit ahnen, die weite Teile Italiens schon zu ihren Lebzeiten erfaßt haben muß.

Cornell bringt sodann zahlreiche weitere Beispiele für den Siegeszug der neuen Auffassung durch die bildende Kunst des 15. Jahrh. in Italien, Deutschland, Dänemark und Schweden, darunter die mystisch zarte Darstellung des Meisters Francke in der Hamburger Kunsthalle (die Spruchbandlegende Bene veneris Domine Jesu ist der Gruß Marias an ihr eben geborenes Kind nach Birgitta!), die Geburt Christi um 1420 im Rosgarten-Museum in Konstanz (wohl veranlaßt durch die erregten Verhandlungen des Konzils über die Offenbarungen der Heiligen) und die bezeichnende Geburtsszene Herlins in Nördlingen mit der Geste der Überraschung bei Maria (also nicht die Anbetung des Kindes, sondern der Augenblick der Geburt).

Der Verfasser erhöht die Verdienstlichkeit seiner Untersuchung durch den Versuch, die letzten Wurzeln des durch Birgitta vollzogenen Bruchs mit dem hergebrachten Schema bloßzulegen. Diese Nachforschung empfahl sich seit dem Hinweis von Thode, Beißel und Mâle auf die Meditationes des hl. Bonaventura, die indes, wie P. Livarius Oliger O. F. M. nachgewiesen hat, von seinem Ordensbruder Johannes a Caulibus stammen. Die Gesichte der schwedischen Seherin, von deren Übernatürlichkeit sie selbst durchaus überzeugt war, sind jedenfalls im höchsten Grade eigenständig und entziehen sich bis heute jeder Zurückführung auf eine ältere Vorlage. Daß Birgitta hier aus Pseudo-Bonaventura geschöpft hat, dünkt uns unwahrscheinlich, und der Verfasser selbst gibt zu, daß eine Reihe origineller Züge bei Birgitta bestehen bleiben, die sich aus dieser Quelle nicht erklären. Mehr als gewisse Anregungen dürfte Birgitta hier nicht empfangen haben. Dagegen stimmen wir dem Verfasser bei, wenn er meint, daß die vertiefte mystische Reflexion (emotional religion), die mit dem hl. Bernhard (auch sonst das Haupt der vorscholastischen Mariologie) einsetzt, und die das alte realistische Geburtsschema auf die Dauer unerträglich fand, der veredelten Auffassung des Geburtsvorganges, zugleich im Einklang mit der geläuterten Auffassung von der absoluten Virginität Marias, die Wege gebahnt hat. *H. Feurstein*

Fritz Hellwag, Die Geschichte des deutschen Tischlerhandwerks vom 12. bis zum 20. Jahrhundert. Mit 124 Abbildungen. 1924. Verlagsanstalt des Deutschen Holzarbeiterverbandes, G. m. b. H., Berlin SO 16, Am Kölnischen Park 2.

Im Auftrage des deutschen Holzarbeiterverbandes, der durch seine Zeitschrift und andere Veröffentlichungen dem Tischlerhandwerk seit Jahren dankenswerte Dienste leistet, hat Fritz Hellwag in langjähriger Arbeit eine umfassende Geschichte dieses Handwerks in Deutschland geschrieben. Die Untersuchung und Darstellung gilt hauptsächlich der wirtschaftlichen und der damit verknüpften technischen Entwicklung der deutschen Tischlerkunst. Dadurch bildet das Werk eine wichtige Ergänzung zu den Büchern kunst- und stilgeschichtlicher Art, die diesem umfangreichen Gegenstande in den letzten Jahrzehnten gewidmet worden sind. Die stilistische Entwicklung der Möbelformen wird nur anhangsweise in einem 124 Abbildungen umfassenden Bilderteil beigefügt; darunter befinden sich eine Reihe bisher unbekannt gebliebener alter Wiedergaben von Tischlern in ihrer Werkstatt aus Handschriften und dergleichen. Der über 600 Seiten umfassende Haupttext schildert den "Aufbau des Tischlerhandwerks als Gewerbe", „Die Einrichtung

der Zünfte", „Die Arbeit und ihr Lohn", „Die Handwerkstechnik und endlich „Die neue Zeit mit dem Übergang zur Gewerbefreiheit". Aus zahlreichen veröffentlichten und unveröffentlichten Zunftordnungen und sonstigen Quellen wird der Ursprung des Tischlerhandwerks im hohen Mittelalter, seine Abgrenzung gegen die verwandten Zweige, die Grundzüge der Arbeit der eigentlichen „Kistler", ihre Organisation in Zünften, die Gesellenausbildung, die Lohn- und Preisbildung usw. zusammengestellt, wobei die für das Tischlerhandwerk wichtigen Städte, wie Nürnberg, Augsburg, Straßburg, Ulm, Köln, Hamburg, Lüneburg, Bremen u. a., im Vordergrunde stehen. Eingehend ist die Materialbehandlung, das Holz und seine mannigfaltige Bearbeitung unter den Händen der alten Meister besprochen. Das Buch wird vor allem den Handwerkern selbst reiche Anregung geben und ihnen die Bedeutung ihres Faches in der Kulturgeschichte unseres Volkes zum Bewußtsein bringen. Aber auch der Kunsthistoriker und Freund der alten Möbelkunst kann daraus Nutzen ziehen. Es kommt gerade im rechten Augenblick, indem soeben das große dreibändige, von Otto von Falke und dem Berichterstatter herausgebene Bilderwerk: „Deutsche Möbel" im Verlag von Julius Hofmann in Stuttgart, durch den Falkeschen Band über „Die Möbel des Mittelalters und der Renaissance" zum Abschluß gebracht worden ist. Und gibt dieses Werk des Hofmannschen Verlages mit seinen mehr als zweitausend ausgewählten Abbildungen zum erstenmal einen anschaulichen erschöpfenden Überblick über die Leistungen der deutschen Möbelkünstler von dem frühen Mittelalter bis zur Biedermeierzeit, so gewinnt man aus Hellwags Buch gleichzeitig eine Vorstellung von den wirtschaftlichen und technischen Grundlagen, auf denen sich ihr Schaffen aufgebaut hat. *Hermann Schmitz*

SAMMLUNGEN

Dresden. In das Hellerauer Festspielhaus, das vor dem Kriege unter Dalcroze seine große Zeit hatte, ist eine Sammlung von Bildern der Jüngsten eingezogen, die in diesem tempelhaften Hause zu prachtvoller Wirkung kommen. Architektur und Bilder erscheinen für einander geschaffen. Der durch seine Tätigkeit an der Berliner Nationalgalerie bekannte Dr. Schardt hat diese Werke als Leihgaben zusammengebracht, und die Künstler haben, um in dieser repräsentativen Galerie des Expressionismus würdig vertreten zu sein, ihre besten Bilder gegeben. So ist hier der Initiative eines einzelnen, der das Vertrauen der Künstler besitzt, gelungen, was die vom Staate bevormundeten und von allerlei Rücksichten beengten öffentlichen Galerien kaum erreichen können.

Die Sammlung zeigt von Marc die Tierschicksale, die früher in der Dresdner Galerie hingen und ein ungemein reiches kleines Bild, von Kandinsky zwei frühe Arbeiten und eine sein jüngstes, ärmeres Schaffen bezeichnende, von Nolde ein großes symbolisches Werk, von Chagall vielleicht das prächtigste und leuchtendste Bild, daß er je geschaffen hat, von Klee eine Reihe von Aquarellen, die seine wundersame Phantasie von allen Seiten zeigen. Die Bilder von Schmidt-Rottluff, Heckel, Pechstein, Otto Müller veranschaulichen die Entwicklung des Brücke-Kreises von einer im Sinne van Goghs bewegten Natur durch die strenge Zucht abstrakter Gebilde zu einer fest und klar gebauten Natur. Begeisternd schön ein Aquarell Heckels aus den Bergen. Feininger ist ausgezeichnet, Rohlfs und die Werefkin sind gut vertreten. Ein letzter Raum mit konstruktivistischen Gebilden, von Moholy-Nagy und Lissitzky wirkt nach diesen Eindrücken ärmlich, durfte aber nicht fehlen. Graphik vervollständigt die Sammlung. Vorbildlich sind die Räume für die Bilder hergerichtet. Die Wandfarben stehen weder neutral noch gegensätzlich zu den Bildern, sondern lassen sie in sich ausklingen. Die nächtliche Phantastik Klees z. B. schwebt in violettem Braun. Gefährlich wird dieses Prinzip jedoch dem aus rot und lichtblau entwickeltem Nolde, dessen Akzente der lichtblaue Grund verschiebt.

Schardt will seine Galerie auch über die Grenzen Deutschlands ausdehnen. Es ist ja hier schon so viel erreicht, daß der Wunsch wach wird, die Sammlung möge sich zu einer Galerie der Lebenden überhaupt erweitern. Dann müßten Hofer und Kanoldt, müßten die neuesten, stillen und freien Arbeiten von Beckmann und Dix und auch Kokoschka und Paula Modersohn, so schwer sie erreichbar sind, gewonnen werden, und es dürften auch die Erben der impressionistischen Kultur, wie Slevogt, Purrmann und Moll, nicht fehlen, und am allerwenigsten Corinth. Doch wären mit so weitgespannten Zielen wohl für die Sammlung Schardts selbst, die ja von keiner Seite finanzielle Unterstützung hat, die Möglichkeiten schon überschritten. Hier müßte mit Überwindnng aller organisatorischen und persönlichen Schwierigkeiten eine Vereinigung mit der staatlichen Galerie zustande gebracht werden. Den Anlaß dazu gibt vielleicht die in Aussicht genommene Verwandlung des Hellerauer Festspielhauses in eine Landesschule, mit der die neue Sammlung heimatlos würde. Auf jeden Fall wäre es dann Pflicht von Stadt oder Staat, Räume zur Verfügung zu stellen, in denen Schardt seine Sammlung unterbringen und erweitern kann. Seinem außergewöhnlichem Verdienst müßten dann auch außergewöhnliche Maßnahmen der Behörden entsprechen.

Die Gemäldegalerie hat in einem vom König ermieteten Palais in der Parkstraße eine Filiale eröffnet. Um ihr gerecht werden zu können, muß man die Vorgeschichte kennen. Als Posse die Galerie 1910 übernahm, war sie so überfüllt, daß die Bilder sich gegenseitig um ihre Wirkung brachten. Er magazinierte deshalb vorläufig fast die Hälfte des Bestandes und setzte den Plan durch, für die moderne Abteilung einen Neubau zu errichten. Aber bei Ausbruch des Krieges waren erst die Fundamente gelegt, und während der Inflation wurden sie wieder

zugeschüttet, weil der Staat die Hoffnung aufgegeben hatte, den Bau jemals fertigstellen zu können. Einen sehr brauchbaren Ersatz hätte nun das Palais in der Parkstraße bieten können, wenn Posse darüber hätte frei verfügen dürfen. Aber das Ministerium stellte, obgleich es keinen Pfennig zur Einrichtung des Palais bewilligte, seine Bedingungen. Es trat als Anwalt des Massengeschmackes auf und verlangte, daß all der gemütvolle Kitsch wieder gehängt würde, von dem Posse die Sammlung gerade glücklich gesäubert hatte. Mit diesem aber schwoll die moderne Abteilung so an, daß sie in der Parkstraße nicht mehr unterzubringen war. Es wurde also auf die lang erstrebte moderne Galerie überhaupt verzichtet und eine Filialgalerie gegründet, die den Überschuß (und Ausschuß) von Werken des 19. Jahrhunderts aufnimmt, ergänzt mit Barockbildern, die bisher magaziniert waren, und mit denen viel Wertvolles wieder zum Vorschein gekommen ist: Reni, Giordano, Ribera, Preti, Spada, Vaccaro, Rosa di Tivoli, Nikolas Berchem sind mit bedeutenden Stücken vertreten. Rein ästhetisch ist auch die Vereinigung von Werken des Barocks mit solchen der Gründerzeit und der folgenden Generation durchaus möglich, denn der Pomp Makarts, Munkaczys und Stucks ist, wenn man ihn nun schon einmal zur Schau stellen muß, umgeben von italienischem Barock noch besser aufgehoben, als zwischen den stillen und intimen Werken der Romantik und des Impressionismus. Auch verbinden die auf große Repräsentation berechneten Räume des Palais die Bilder mit einem ihnen durchaus gemäßen Rahmen. Trotzdem darf diese Verteilung der Dresdner Museumsbestände nur als ein Provisorium aufgefaßt werden. Hängen doch die Werke des 19. Jahrhunderts jetzt in nicht weniger als drei Gebäuden: die Romantik im Obergeschoß des Westbaues des Zwingers, die Hauptmasse im Erdgeschoß des Ostbaues und alles dort nicht Unterzubringende — von der Romantik bis zur Gegenwart — in der Parkstraße. Dabei werden nicht nur die Generationen, sondern auch die einzelnen Künstler auseinandergerissen. Von zwei bedeutenden Malern aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts, z. B., von Rayski und dem erst jüngst entdeckten Gille, besitzt nur Dresden genügend Werke, um von ihnen ein umfassendes Bild zu geben. Nachdem aber ihre Werke auf Haupt- und Filialgalerie verteilt sind, muß der starke Eindruck, den eine geschlossene Schau wecken könnte, ausbleiben. Dazu kommt, daß auch die Hängung der modernen Abteilung im Hauptgebäude noch allerlei zu wünschen übrig läßt. Die eine Seite führt von Rayski zu Leibl, Schuch, Marées und gibt ein sehr schönes Gesamtbild, über das man sich der vielen, sehr wertvollen Neuerwerbungen wegen besonders freut. Auf der anderen Seite aber geht es merkwürdig durcheinander. Den Anfang machen die Bilder Slevogts aus Ägypten, das nächste Kabinett zeigt Epigonen der Historienmalerei, die weiteren führen mit Kühl und Liebermann wieder zum Impressionismus, mit Thoma und Puvis de Chavannes nochmals zurück, und dann kommen als überraschender Abschluß die Werke der Gegenwart.

Die Umordnung der modernen Abteilung darf also auf keinen Fall als endgültig angesehen werden. Sie ist erst dann vollendet, wenn alles Zusammengehörige in einen organischen Zusammenhang gebracht und alles Minderwertige wieder ausgeschieden ist. Eine auf das Wertvolle beschränkte moderne Sammlung hätte in der Parkstraße wohl Platz, wenn die Romantik in der alten Abteilung bliebe. Diese könnte auch die jetzt in der Parkstraße hängenden Werke des frühen Neunzehnten gut aufnehmen, wenn man dafür einige von den allzuvielen großkalibrigen Bildern des jüngeren Canaletto ausschiede, der doch nur desto langweiliger wirkt, je mehr man von ihm sieht. Und sollte die von Schardt gegründete Galerie des Expressionismus, durch Verwandlung des Hellerauer Festspielhauses in eine Landesschule heimatlos werden, so hätte Dresden die Gelegenheit, in der Parkstraße eine Galerie der Lebenden zu gründen, wie sie nur noch Berlin besitzt. Im Untergeschoß Impressionisten, im Obergeschoß die Jüngeren, im Treppenhaus die dekorativ großen Bilder von Kandinsky und Chagall — das wäre ein lebendiges, ein begeisterndes Museum. Die besten von den vorimpressionistischen Werken könnten dann im Erdgeschoß des Zwingers ihren Platz finden, müßten freilich gründlich gesiebt werden. Und vor solcher Siebung sollte man sich durchaus nicht scheuen. Wenn unsere Museen lebendige Stätten der Volksbildung sein sollen, dann dürfen sie den Beschauer nicht durch eine Häufung von Mittelmäßigkeiten verwirren und ermüden. Intensivierung und Konzentration auf das Allerwesentlichste tut not.

Das Kupferstichkabinett zeigte in verschiedenen Ausstellungen die sehr beachtliche Reihe seiner Neuerwerbungen. Aus den bei Börner versteigerten Sammlungen Ehlers, Göttingen, und von Römer, Leipzig, stammen frühe italienische Kupferstiche und englische Schabkunstblätter, aus der Börnerschen Herbstauktion verschiedene Altdeutsche (Cranach d. Ä., Nikolaus Manuel Deutsch, Altdorfer, Beham). Von Dresdner Romantikern und Malern des 19. Jahrhunderts gelangten zahlreiche Zeichnungen ins Kabinett, die nicht eben bedeutend sind, das Bild der Dresdner Kunst aber erfreulich bereichern. Von Marées wurde ein prächtiges Frauenporträt erworben (Meier-Gräfe Nr. 743). Sehr erheblich sind die Beständean Werken des Impressionismus und derGegenwart vermehrt worden. Von Toulouse-Lautrec wurden wichtige Blätter bei Graupe ersteigert, von Liebermann, Slevogt, Munch, Nolde, Kokoschka, Picasso, Lehmbruck, Sintenis, Heckel, Schmidt-Rottluff, Hofer und Kanoldt sind wertvolle Arbeiten hinzugekommen. Auch die bisher viel zu dürftige Corinth-Sammlung wurde beträchtlich erweitert. Das Kabinett erfüllt auch vorbildlich seine Aufgabe, junge Künstler durch Erwerbung und Ausstellung ihrer Arbeiten zu fördern. Mit sicherem Qualitätsgefühl wurden mehrere Blätter der Dresdner Felix Müller, Rudolph und Kretzschmar erworben.

Das Kunstgewerbemuseum hat eine Reihe dankenswerter Ausstellungen veranstaltet. Zur Zeit wird „Moderne Sächsische Bühnenkunst“ gezeigt, eine mit großer Mühe zusammengebrachte Sammlung von Entwürfen zu Bühnenbildern. In allen ist, was von unseren Theatern überhaupt gesagt werden darf, viel Kultur und gutes Niveau, dafür sind freilich auch nirgends bahnbrechende Leistungen. Von den einzigen hochbedeutenden Dekorationen, denen Slevogts zu Don Giovanni, ist leider nur eine einzige plastische Skizze in die Ausstellung gekommen. Im übrigen sind als Bilder an sich wie auch als sinnfälliger Ausdruck der Dichtungen am stärksten die Entwürfe des für das Dresdner Staatstheater beschäftigten Mahnke. Von Auswärtigen fallen der Leipziger Nitsche und der Chemnitzer Loch auf. Die Sammlung soll von Dresden aus die größeren Städte Sachsens durchwandern. *Hans Weigert*

Zürich. Die Kupferstich- und Handzeichnungssammlung der Eidg. Technischen Hochschule konnte im April v. J. ihre neuen Räume beziehen. Der geräumige Studiensaal und die helle Ausstellungsgalerie haben den Beifall auch auswärtiger Fachgenossen gefunden. Die Sommer-Ausstellung „Meisterwerke der Graphik“, gab einen Überblick über die Sammlungsbestände an Hand ausgewählter Proben. Die Winter-Ausstellung: „Junge Schweizer Graphik“, zum Teil durch Leihgaben der Künstler ergänzt, trat für die Arbeit der Gegenwart ein. Außerdem wurden durch den neuen Konservator Dr. R. Bernoulli Führungen und Vorlesungen sowohl an der Eidg. Technischen Hochschule wie an der Zürcher Volkshochschule veranstaltet. An Ankäufen sind bemerkenswert: Vorzeichnungen zu Zurlaubens „Voyage pittoresque de la Suisse“, Paris 1780—1785; Freudenberger, Studie zu einem Blatt der „Monuments du Costume“; Schellenberg, Lavater beim Studium der Physiognomik, Rötelzeichnung; außerdem 10 Blätter von Aberli, Aschmann, Descourtis u. a.; von zeitgenössischer schweizerischer Originalgraphik: 6 Blätter von Bailly, Blanchet, Epper, Gimmi, Hügin, außerdem 26 Blätter von G. D. Tiepolo, Punt und verschiedenen ungarischen Radierern der Gegenwart. Im Februar soll eine Ausstellung des in guten Drucken sehr reichhaltig vertretenen Werkes von Albrecht Dürer stattfinden.

AUSSTELLUNGEN

Aachen. Von Mai bis Juli 1925 findet im Kaisersaal und in den übrigen Räumen des historischen Rathauses eine Aachener Jahrtausend-Ausstellung statt, die anläßlich der Rheinischen Tausendjahrfeier die geschichtliche Bedeutung der Stadt Karls des Großen für die Geschichte des Deutschen Reiches darstellen soll. Den Kern bilden die Insignien des alten Reiches für die bis 1531 in Aachen im alten Karlsmünster vorgenommene deutsche Königskrönung, Kaiserbildern usw. Im Museum ist anläßlich der im Juli stattfindenden Aachener Heiligtumsfahrt eine Ausstellung moderner religiöser Malerei unter dem Titel „Bibel und Bild“ untergebracht.

Berlin. Für die Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste, Pariser Platz 4, sind wiederum freie Einsendungen zugelassen. Die Ausstellung wird spätestens Anfang Mai eröffnet werden und umfaßt Werke der Malerei und Plastik. Die Einlieferung hat in der Zeit vom 20. März bis 6. April d. J. zu erfolgen. Programme und Ausstellungspapiere können vom Pförtner der Akademie gegen Erstattung der Verwaltungsgebühr von 1 Mark bezogen werden.

Berlin. Der Verlag Bruno Cassirer veranstaltet ab 1. März in seiner graphischen Abteilung eine Ausstellung „Original und Reproduktion“, die einen Überblick über die graphischen Techniken und die Buchherstellung geben soll. Die Ausstellung zeigt Aquarelle, Handzeichnungen, Probedrucke, Platten, Steine, illustrierte Bücher mit Original-Graphik und Reproduktionen; außerdem auch Querschnitte durch die Reproduktionsverfahren, Einbände.

Hannover. Die „Kestner-Gesellschaft“ eröffnet das neue Jahr mit einer Ausstellung, die, was Auswahl der Produktion und Qualität der Arbeiten anbetrifft, als ein guter Anfang des Jahres 1925 angesehen werden kann. Lyonel Feininger zeigt neue Zeichnungen, besonders seine Bilder vom Meeresstrande sind für Hannover neu. Das Schema des allzu starr gewordenen Kubismus ist aufgegeben worden zu gunsten einer weicheren und freieren Ausdrucksweise, doch dabei ist die klare Bildform und die gesetzmäßig wirkende Aufteilung der Bildfläche nicht verlorengegangen. Wie die Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts ihre Landschaft in die drei Pläne einfingen, so baut auch Feininger seine Welt auf; Klarheit des Räumlichen vereinigt sich dabei mit einem rein stimmungsmäßig empfundenen Kolorit. Der zweite Künstler, dem die „Kestner-Gesellschaft“ ihre Räume zur Verfügung gestellt hat, ist Christian Rohlfs. Das Überraschendste bei diesem Künstler ist, daß bei ihm absolut kein Nachlassen der künstlerischen Spannkraft zu bemerken ist. Wohl keiner, der diese farbigen Zeichnungen betrachtet und die Lebensgeschichte des Rohlfs nicht kennt, würde auf den Gedanken kommen, daß dieser Künstler zu den ältesten Vertretern der jetzt lebenden Künstlergeneration gehört. Welche Glut der Empfindung, welch unerhörter Farbensinn, aber welch gewählter Geschmack spricht sich in diesen Werken aus. Mit besonderer Genugtuung konstatiert man, daß sehr viele der ausgestellten Werke Rohlfs' aus hannoverschem Privatbesitz stammen und daß auch das Provinzial-Museum in Hannover schon vor längerer Zeit drei Bilder von ihm erworben hat.

Seit einiger Zeit ist eine neue Kunststätte in Hannover begründet worden: der „Quader“; eine Schar

junger Künstler hat sich hier zusammengetan und will der modernen Kunst die Wege bereiten durch Ausstellungen, Vorträge usw. Also eine Art Fortführung der Galerie v. Garvens, die man doch im Kunstleben der Stadt Hannover jetzt schmerzlich vermißt. Deshalb wäre es sehr zu hoffen, wenn das neue Unternehmen von den Bewohnern der Stadt, die sich meist Neugründungen gegenüber allzu zurückhaltend verhalten, diesesmal besser unterstützt würde. Die erste Ausstellung darf als wohlgelungen bezeichnet werden. Karl Preiser zeigt seine phantasievollen, von geheimnisvollen Schauern durchglühten farbigen Zeichnungen; Carl Diederichsens Plastiken sind noch nicht ganz frei, doch zeigen sie deutliches Streben nach neuer Auffassung.

In dem Kuppelsaal des Provinzial-Museums sind zur Zeit die Neuerwerbungen ausgestellt, die in den letzten vier Jahren gemacht sind. Schon bei flüchtiger Betrachtung hat man den Eindruck, daß der weitere Ausbau dieser vornehmen Kunststätte unter der Leitung von Dr. Dorner sich günstig weiter entwickeln wird. Einseitigkeit ist glücklich vermieden worden, wenn naturgemäß die Moderne stark überwiegt. Bemerkenswert ist noch die Bevorzugung der frühen Kunst des 19. Jahrhunderts, besonders der Nazarener, die man vielleicht deshalb ausgewählt hat, weil hier ein Gefühl für Rhythmus, Gliederung der Fläche und Aufbau der Komposition in ähnlicher Weise wie bei unseren jungen Künstlern zu finden ist. Von diesen letzteren fehlt eigentlich kein großer Name: Marc, Nolde, Heckel, Kubin, Jawlensky usw. alle sind hier vertreten. Sehr gut können sich in diesem Kreise die paar Hannoveraner, wie Burchartz, Carry van Biema, Preiser und die leider viel zu früh verstorbene Irmgard Halmhuber behaupten. In einem kleinen Kabinett der modernen Abteilung sind zur Zeit die Konstruktivsten vereinigt, von Kurt Schwitters an bis zu Lissitzky u. a., deren Kunst den Hannoveranern soviel Kopzerfbrechen macht; durch häufige Führungen und Vorträge sucht man diese Künstler einem größeren Publikum näherzubringen. *Fritz Wedekind*

Leipzig. Die diesjährige Ausstellung der Lia (Verein Leipziger Jahres-Ausstellung; 22. Februar bis zum 31. März) in sämtlichen Räumen des Kunstvereins im städtischen Museum bringt eine Sonderausstellung der Meister des Weimarer Bauhauses im eigenen Raum, ferner aus dem Besitz des Grafen Harry Keßler ein großes in Deutschland noch nirgends gezeigtes Gemälde von Seurat und eine Anzahl Plastiken von Maillol. Außerdem zeigt die Ausstellung einen Ausschnitt aus dem Schaffen der Gegenwart, sowie Kollektionen von Ulrich Hübner, Belling, Wilhelm Dreßler.

München. Als letzte Darbietung des Jubiläumsjahres hat der Kunstverein die „Neue Sezession" bei sich aufgenommen. Damit ist die Programmerweiterung, wie man sie bei Beginn des neuen Lebensabschnittes des Vereins in Aussicht stellte, im ganzen Umfang verwirklicht. Es mag an der Auswahl der Objekte liegen, daß der Eindruck durchaus nicht so erregend ist, als erwartet wurde. Die Ausstellung wirkt in ihrer Geschlossenheit beruhigt, und die einzelnen Temperamente halten sich im Gleichgewicht. Vielleicht ist diese Beobachtung, die deutlich zutage tritt, für die „Neue Sezession" lehrreich, um den Grad innerer Lebendigkeit zu prüfen. Selbstbesinnung scheint bei dieser Gelegenheit nicht unwesentlich, denn gewisse Anzeichen von zufriedenem Könnertum und allzu familiärer Gesinnungsähnlichkeit legen nahe, nach einer neuen Blutzufuhr Ausschau zu halten. Ob das durch Verjüngung geschehen kann oder durch Dehnung des Rahmens, das wird von den Umständen abhängen. Der ehrliche und ständig wache Willen wird da den rechten Weg weisen. *Hl.*

KOMMENDE VERSTEIGERUNGEN

Berlin. Am 24. und 26. März kommt die bekannte vor 45 Jahren begonnene Porzellansammlung Darmstaedter bei Rudolph Lepke zur Versteigerung. Ihre Bedeutung besteht nicht nur in der Mannigfaltigkeit an vorzüglichen Proben deutscher Porzellankunst des 18. Jahrhunderts. Sie hat als eine der wenigen deutschen Privatsammlungen auch die Erzeugnisse fremder, sogar spanischer und russischer Manufakturen gepflegt. An Werken großer Porzellankünstler enthält die Sammlung außer zahlreichen Kaendlerschen Modellen auch hervorragende Arbeiten anderer Modellmeister, so des Nymphenburger Franz Bustelli und des Mannheimer Hofbildhauers Konrad Linck in einer Qualität und Menge, die nur von wenigen öffentlichen Sammlungen übertroffen wird. Sehr reichhaltig ist die Sammlung auch an Arbeiten deutscher Hausmaler des 18. Jahrhunderts. Auch sind von der Meißner Manufaktur mehrere Augustus-Rex-Vasen vorhanden, deren Chinesenmalerei wahrscheinlich eigenhändige Arbeiten des Johann Gregor Heroldt darstellen. Der mit wissenschaftlicher Akribie bearbeitete Katalog, den 130 Lichtdrucktafeln illustrieren, stammt von Professor Schnorr von Carolsfeld, einem Kenner europäischen Porzellans. Hoffentlich werden die deutschen Museen die Möglichkeit haben, wichtige Stücke für ihre Sammlungen erwerben zu können.

FORSCHUNGEN

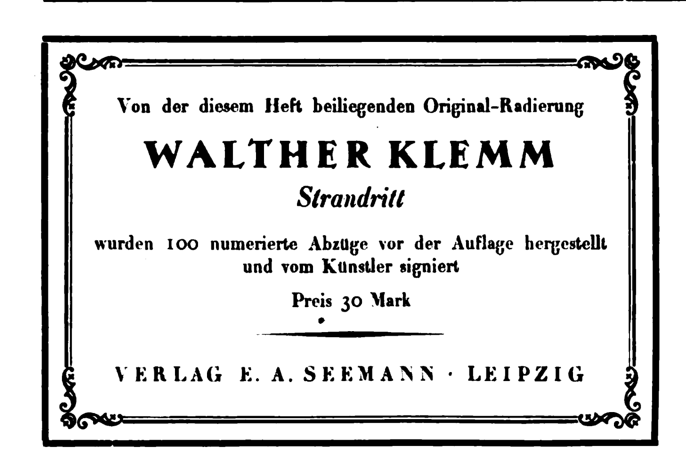
Die amerikanischen Ausgrabungen in Ägypten während des Winters 1923/24. Wie aus dem jetzt vorliegenden Bericht des Metropolitan Museum of Art in New York hervorgeht, haben die Amerikaner die drei großen Aufgaben, die sie sich in Ägypten gestellt haben, im letzten Winter um ein gutes Stück vorwärts gebracht: die Untersuchung des

Tempels der XI. Dynastie in Der el-bahari, die Erforschung des Pyramidenfeldes der XII. Dynastie in Lischt und die Fortsetzung der Veröffentlichung thebanischer Gräber. Im großen Hofe, der vor dem Tempel von Der el-bahari liegt, wurde die regelmäßige Anlage eines Sykomorenwäldchens festgestellt. Dieser Hof hatte ursprünglich eine Ausdehnung von etwa 225 m im Quadrat, ist aber später durch den daneben gelegten Terrassentempel der Königin Hatschepsut aus der XVIII. Dynastie beeinträchtigt worden. Die Entdeckung eines Familiengrabes der XI. Dynastie führte unter anderm zur Auffindung eines historisch wie stilistisch bemerkenswerten Reliefs, während die Bautätigkeit der XVIII. Dynastie sich vornehmlich durch eine Reihe von Grundsteinbeigaben in Gestalt von Werkzeugen und Alabasterkrügen anzeigte. Im Hofe des Hatschepsuttempels fanden sich Gräber aus der Zeit der XXI. Dynastie, die 500 Jahre später hier angelegt wurden, die aber außer ein paar guten Särgen nichts Nennenswertes lieferten.

In Lischt wurde die Pyramide Sesostris' I. und ihre nächste Umgebung untersucht. Die hier gefundenen Gräber stellten sich sämtlich als im Altertum geplündert heraus. Unter den Fundstücken verdient ein goldener Anhänger in Muschelform Erwähnung; auf seiner convexen Seite ist der von zwei Schlangen flankierte Name Sesostris' III. in Granulationstechnik angebracht. Mit diesem Stück zusammen gefunden wurde die Statue eines sitzenden Mannes von etwa $^{2}/_{3}$ Lebensgröße, wenn auch kein hervorragendes Stück, so doch eine erwünschte Bereicherung für unsere Kenntnis der Plastik der XII. Dynastie. Auf der Westseite von Theben wurden drei Gräber aufgenommen, in denen die Wiedergabe fremder Völkertypen eine Rolle spielt. Diese Darstellungen sind von der größten Wichtigkeit, weil sie häufig die Hauptquelle für unsere Kenntnis der Beziehungen der Ägypter zu den Völkern des Mittelkreises und Vorderasiens bilden, und nicht nur für diese Beziehungen, sondern auch für Gestalt und Kleidung dieser Stämme; die von ihnen mitgebrachten Tribute erlauben mancherlei Schlüsse auf die von ihnen betriebenen Gewerbe. Das erste der im letzten Winter aufgenommenen Gräber stammt aus der Zeit des großen Eroberers Thutmosis' III., also aus einer Periode, in der wir besonders getreue Darstellungen zu erwarten berechtigt sind. Das zweite gehört der kurzen Zeitspanne an, in der Amenhotep IV. in Theben residierte, bevor er seine neue Hauptstadt Amarna bezog. Das Grab ist eine der ganz wenigen und deshalb besonders wichtigen Quellen, die über die folgenschweren Ereignisse, die der Reformation vorausgingen, Aufschluß geben. Das dritte der Gräber fällt in die kurze Regierungszeit Tutanchamons, es ist das einzige der Hunderte von thebanischen Gräbern, das aus dieser Periode stammt.

Wenngleich der Gewinn an Museumsstücken bei allen diesen Unternehmungen kein sehr großer war, so ist der wissenschaftliche Erfolg nichtsdestoweniger außerordentlich hoch zu veranschlagen. Hoffentlich lassen die ausführlichen Veröffentlichungen nicht zu lange auf sich warten. *Walther Wolf*

A. Bega's Aufenthalt in Rom. In der Biographie des Abraham Jansz. Begeyn oder Bega (1637/38—1697) weist E. W. Moes darauf hin, daß der Künstler auch während der Jahre 1655—1667, als er in der Leidener Zunft geführt wurde, gereist sein muß (Thieme-Becker, Allg. Künstlerlexikon III, S. 188). Dafür spricht z. B. eine Ansicht aus der Gegend von Neapel von 1659 im Brüsseler Museum. Er muß jedoch auch in Rom gewesen sein, denn eine „A. Bega fecit" signierte Landschaft bei Professor Franz Matsch in Wien mit Park, Säulenkapitellen, Ziegen und figürlich staffierter Freitreppe zeigt als Mittelstück des Parkes die um 1640 errichtete Fontana del Tritone auf Piazza Barberini in Rom (abgebildet in der Österreichischen Kunsttopographie II, Wien XI.—XXII. Bezirk, S. 418). Sicherlich hat das geniale barocke Skulpturwerk auf den niederländischen Landschafter großen Eindruck gemacht, so daß er es in sein Skizzenbuch aufnahm. So erscheint der Tritone kaum 20 Jahre nach seiner Aufstellung auf einem niederländischen Bilde. *E. W. Braun*



E. A. Seemanns
Farbige Künſtlermappen

ſind eine der wertvollſten Veröffentlichungen, um gute Kunſt in Nachbildungen, die vom Kunſtwerk einen möglichſt guten Begriff geben, verhältnismäßig billig in weite Kreiſe zu bringen.

1. Fritz von Uhde
2. Hans Thoma I
3. Anſelm Feuerbach I
4. Matthias Grünewald
5. Rembrandt I
6. Greco
7. Carl Spitzweg I
8. Albrecht Dürer
9. Peter Paul Rubens
10. Raaffel I
11. Tizian I
12. Ludwig Knaus
13. B. E. Murillo I
14. Ludwig von Zumbuſch
15. Adolph von Menzel
16. Wilhelm Steinhauſen
17. Arnold Böcklin
18. Max Klinger
19. Jan Vermeer van Delft
20. Max Liebermann
21. Diego Velasquez I
22. Moritz von Schwind
23. Friedrich Aug. von Kaulbach
24. Hans Holbein d. J.
25. Franz von Stuck
26. Wilhelm Leibl
27. Francisco Goya
28. Hans von Marées
29. Sandro Botticelli
30. Jacob Alberts
31. Die Maler von Worpswede
32. Giorgione
33. Hugo Vogel
34. Frans Hals
35. Anton van Dyck
36. Richard Frieſe
37. Theodor Hagen
38. Paolo Veroneſe
39. } Hubert und Jan van Eyck,
40. } Der Genter Altar
41. Anſelm Feuerbach II
42. Lovis Corinth
43. Ludwig Richter
44. Tintoretto
45. Antonio Correggio
46. Rembrandt II
47. Hans Thoma II
48. Carl Spitzweg II
49. Rokoko (Watteau, Boucher, Fragonard)
50. A. und O. Achenbach
51. Otto H. Engel
52. Fr. v. Hoffmann-Fallersleben
53. Die drei Ruisdael
54. Hans Memling
55. Giovanni Bellini
56. R. van der Weyden
57. Vittore Carpaccio
58. Jan Steen
59. Pieter de Hooch
60. Heinrich von Zügel
61. Ulrich Hübner
62. Edouard Manet
63. Leonardo da Vinci
64. Giov. Batt. Tiepolo
65. Eduard von Grützner
66. Vincent van Gogh
67. Tizian II
68. Diego Velasquez II
69. Gerard Terborch
70. Paulus Potter
71. Guſtave Courbet
72. Camille Corot
73. Eugen Bracht
74. Caſpar David Friedrich
75. B. E. Murillo II
76. Ernſt Oppler
77. Andrea del Sarto
78. Stephan Lochner
79. Auguſt von Brandis
80. Raffael II
81. Corneille Max

Die Sammlung wird ſtetig vergrößert und zu einer Privatgalerie ausgebaut, die ſich ein jeder nach Neigung und Verſtändnis nach und nach erwerben kann. Jede dieſer geſchmackvollen Mappen umfaßt acht Farbentafeln ſowie ein farbiges Umſchlagbild nach guten Gemälden je eines beſtimmten Künſtlers, deſſen Leben und Werke in einer Einleitung von berufener Seite geſchildert werden.

Jede Mappe
— ein Geſchenk von bleibendem Wert —
koſtet 5 Mark

✱

VERLAG VON E. A. SEEMANN ✱ LEIPZIG

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11a — Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., in Leipzig, Hospitalstraße 11a




UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01756 2169

